

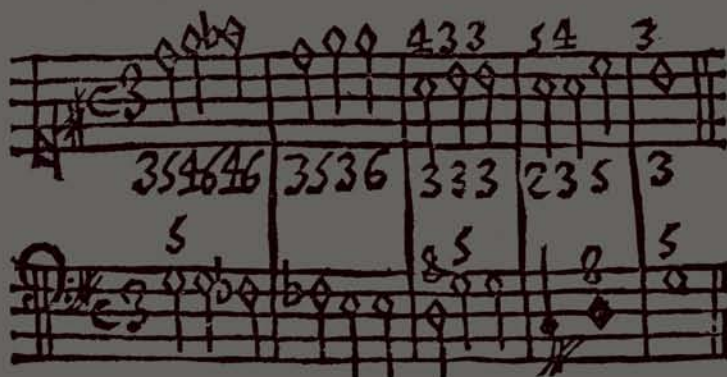
# NASSARRE

REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA

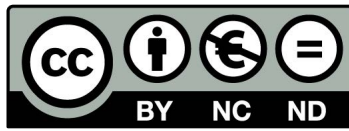
2017

ZARAGOZA (España)

ISSN: 0213-7305



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:  
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3702>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*NASSARRE*

REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA

## **NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología**

Nace en 1985 como prolongación natural de la Sección de Música Antigua, creada poco tiempo antes, dentro de la Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza. Los objetivos de la incipiente Sección, consolidados a lo largo del tiempo, buscaban contribuir a la investigación sistemática, la promoción y divulgación de la alta cultura aragonesa, y por extensión de la cultura en general. En ese contexto y con esos objetivos nació entonces NASSARRE. *Revista Aragonesa de Musicología*, eficaz herramienta para dar a conocer los resultados de las más variadas investigaciones, abriéndose a la amplitud universal en temáticas y territorios del hecho musical.

La Revista se encuentra en su tercera fase. En la primera década, con dos números anuales, fue dirigida por el director de dicha Sección de Música Antigua, D. Pedro Calahorra: vols. 1-2 (1985) a vol. X (1994). En la segunda década, que fijó la periodicidad de la Revista en una edición anual, fue dirigida por el Dr. A. Zaldívar Gracia, miembro activo de la Sección: vols. XI, 1-2 (1995) a vol. XXII (2006). La reestructuración de la Institución Fernando el Católico, con unos nuevos Estatutos, motivó el inicio de la tercera etapa de NASSARRE, vol. 23 (2007), con una nueva sección para dar a conocer los trabajos de investigación de la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, dirigida por el Dr. L. Prensa Villegas, y se encargó su edición a quien fuera su primer director, D. Pedro Calahorra.

La notable aportación hasta el momento de NASSARRE al acervo de la musicología española e internacional es un acicate para seguir acrecentando e incentivando los rigurosos estudios que la han caracterizado desde su creación.

### **NASSARRE, 33 (2017)**

Director: Pedro Calahorra Martínez. Vol. XXIII (2007). *Institución Fernando el Católico*.

Secretario: Alberto Cebolla Royo, *Conservatorio Superior de Música de Castilla y León*.

Consejo editorial: Eva T. Esteve Roldán, *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*; Rafael Martín Castilla, *Conservatorio Superior de Música de Castilla y León*; Ernesto Morejón Sánchez, *Musicólogo*.

Consejo científico: María Rosario Álvarez Martínez, *Universidad de Tenerife*; Javier Artigas Pina, *Conservatorio Superior de Música de Murcia*; Ismael Fernández de la Cuesta, *Real Conservatorio de Música de Madrid*; José Luis González Uriol, *Institución Fernando el Católico*; Jesús Gonzalo López, *Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza*; Louis Jambou, *Universidad de París*; José María Llorens Cisteró, *Departamento Musicología CSIC, Barcelona*; Giampaolo Mele, *Universidad de Sassari (Italia)*; Miguel Manzano Alonso, *Compositor y etnomusicólogo*; Luis Prensa Villegas, *Institución Fernando el Católico*; Pere Ros Vilanova, *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*; José Sierra Pérez, *Musicólogo e investigador*; Daniel Vega Cernuda, *Musicólogo e investigador*; Álvaro Zaldívar Gracia, *Conservatorio Superior de Música de Murcia*.

Secretaría: Palacio Provincial / Plaza de España, 2 / 50071 Zaragoza (España);

Tels.: [34] 976 288 878 / 79; nassarre.ifc@gmail.com

Sigla internacional propuesta: NASS

# NASSARRE

REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA

2017

ZARAGOZA (ESPAÑA)

ISSN: 0213-7305

33



Institución Fernando el Católico

Excma. Diputación de Zaragoza

2018

Publicación número 3632  
de la Institución Fernando el Católico  
Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza  
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)  
Tels. [34] 976 28 88 78/79  
ifc@dpz.es  
<https://ifc.dpz.es>

El volumen I,1 (1985) comprendía, por razones editoriales, los dos semestres del año, por lo que su correcta numeración ha de ser I, 1-2 (1985) y como tal habrá de citarse en adelante. A partir del volumen XIX (2003) la revista se convierte en anual.

Toda la correspondencia, suscripciones, peticiones de envío e intercambio, deben dirigirse a la Institución Fernando el Católico.

NASSARRE. *Revista Aragonesa de Musicología* no se identifica, necesariamente, con las opiniones expuestas por los autores, en virtud de la libertad intelectual que cordialmente se les brinda.

#### FICHA CATALOGRÁFICA

NASSARRE: revista aragonesa de musicología / Institución Fernando el Católico. – V. 1, n° 1 (1985)	.-
Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1985-	.-
24 cm	
Anual	
ISSN 0213-7305	
I. Institución Fernando el Católico, ed.	
78 (460.22)	

© Los autores

© De la presente edición, Institución Fernando el Católico

ISSN: 0213-7305

e-ISSN: 2603-7653

Depósito legal: Z 3002-1992

Preimpresión: Semprini Edición

IMPRESO EN ESPAÑA - UNIÓN EUROPEA

## COLABORAN EN ESTE NÚMERO

MARCOS CASTRILLO SAMPEDRO. Graduado en guitarra clásica por el Conservatorio Superior de Música de Aragón. Miembro del grupo musical Lisergia y de la Schola Cantorum Paradisi Portae.

JESÚS GONZALO LÓPEZ. Organista, clavecinista e investigador, colaborador habitual de la Institución Fernando el Católico y profesor numerario del Conservatorio Profesional de Zaragoza. Reconocido experto en el órgano ibérico con gran experiencia en variados campos de la música antigua aragonesa y española, que en la temporada 2017-2018 presenta y dirige el programa «El órgano» de Radio Clásica (RNE).

CELIA MARTÍN GANADO. Máster en «Formación en Investigación Literaria y Teatral» por la UNED, Premio Extraordinario fin de Carrera en la especialidad de Musicología y Título de Profesora de Canto por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es soprano profesional, como intérprete fue miembro del Coro Nacional de España entre 2001 y 2013 y ha participado en diferentes proyectos para la recuperación de patrimonio histórico musical, como solista y en agrupaciones de cámara. Actualmente cursa doctorado de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid dentro de las líneas de investigación «Edición y crítica de textos dramáticos y Música antigua e iconografía musical».

ALICIA MARTÍN TERRÓN. Doctora en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Extremadura). Título Oficial de Posgrado «Máster Universitario en Elearning y Tecnología Educativa» (Universidad Camilo José Cela, Madrid). Título Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Piano y Transposición y Acompañamiento. En la actualidad es profesora de Lenguaje Musical y Coro en el Conservatorio Profesional de Música «García Matos» de Plasencia.

FREDERIC ORIOLA VELLÓ. Profesor interino en la especialidad de Geografía e Historia de la Generalitat Valenciana.

JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ. Licenciado en Geografía e Historia y doctor en Historia del Arte. Profesor Superior de Órgano, Musicología, Pedagogía Musical y Música Sacra. Profesor Titular de Música en la Sección de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid. Concertista.

JUAN PABLO RUBIO SADIA. Licenciado en Historia de la Iglesia en la Universidad Pontificia Comillas y doctor en Teología Litúrgica en la Universidad San Dámaso de Madrid. Profesor de liturgia y canto gregoriano en el Pontificio Instituto Litúrgico de San Anselmo de Roma y en la Universidad San Dámaso.

SANTIAGO RUIZ TORRES. Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid, así como titulado superior en las especialidades de Piano y Dirección Coral. En la actualidad es profesor de musicología de la Universidad de Salamanca. Su principal línea de investigación es el canto llano ibérico desde los siglos XII al XIX.

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA. Licenciado en Musicología y Doctor por la Universidad de Oviedo, es autor de varios estudios sobre la recepción de Richard Wagner en España publicados en prestigiosas editoriales y revistas científicas nacionales e internacionales. Otras líneas de investigación más recientes se relacionan con la música del Renacimiento y con temas leoneses. Actualmente es profesor en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.



## ÍNDICE

<i>Tejiendo un tapiz</i> . Pedro Calahorra Martínez.....	11
<b>I. ESTUDIOS</b>	
<i>Estudio y recreación de una intabulación glosada para vihuela según la práctica del siglo XVI</i> . Marcos Castrillo Sampedro.....	15
<i>Los tonos humanos de Juan [Francisco Gómez] de Navas (1647-1719): edición poética</i> . Celia Martín Ganado .....	41
<i>Aportaciones de la escuela de infantes de coro de la colegiata de Medinaceli durante el magisterio de Lucas de Sancho (1683-1712)</i> . José Ignacio Palacios Sanz.....	95
<i>Principales efectos de la Guerra de la Independencia (1808-1812) en las capillas de música del norte de Extremadura: Plasencia y Coria</i> . Alicia Martín Terrón.....	137
<i>La música de la Universidad Popular de Madrid</i> . José Ignacio Suárez García ...	159
<i>Las bandas militares y la II República española (1931-1936)</i> . Frederic Oriola Velló.....	203
<b>II. DOCUMENTACIÓN</b>	
<i>Documentario sobre el órgano del lado de la epístola de la catedral de Segovia y la organería en esta iglesia a través de los siglos. Parte. I. Desde 1322 hasta 1770</i> . Jesús Gonzalo López.....	227
<b>III. CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA</b>	
<i>Fragmentos de códices litúrgico-musicales del Archivo Diocesano de Barbastro (Carpeta nº 66)</i> . Santiago Ruiz Torres y Juan Pablo Rubio Sadia .....	281
Instrucciones a los colaboradores de <i>Nassarre</i> .....	345
Ediciones musicales de la Institución Fernando el Católico .....	349
Biblioteca virtual de la Institución Fernando el Católico, fondos de música .....	351

## TEJIENDO UN TAPIZ

La contemplación de un tapiz, uno de esos extraordinariamente hermosos tapices de nuestros museos, hecha con sereno detenimiento lleva al disfrute de una perfección y belleza, herencia de otras épocas, otras ideas, de otras manos, pero un auténtico regalo para la nuestra. De la contemplación luminosa del tapiz en general con sus tonos, sus variantes coloristas, sus imágenes, la perfección de las mismas, lograda con sus hilaturas sabiamente utilizadas, al examen minucioso de tantos y tantos detalles en las figuras de un extraordinario marco cenefa de la escena central del tapiz, y de las figuras argumento del mismo.

La riqueza de esa cenefa con sus detalles, a veces nimios pero extraordinariamente expresados por la hilatura: ramas, hojas de diverso verdor, frutos variados colgados de las mismas, dando sombra y cobijo, a veces, a un bestiario exquisitamente músico, que sabiamente se aplica a instrumentos musicales, perfecto en su imaginería, suplicando el poder oír lo que la sabia naturaleza está interpretando, tantos y tantos otros detalles que conforman un marco extraordinariamente hermoso y digno de la escena central del mismo.

Una violenta batalla naval, una placentera serenata musical de jóvenes músicos, una escena espléndida de caza, con héroe en primer plano, una historia de dioses y divinidades, un instante histórico digno de ser presentado en primer plano, ocupan, con una asombrosa riqueza de diferentes tonos exigidos por las vestimentas, las partes del cuerpo no veladas, la panorámica de montes y frondoso arbolado, las murallas de ciudades estratégicamente defendidas por las almenas de sus murallas, tantos y tantos otros detalles, a veces nimios, pero siempre, siempre, hermosamente tejidos, dignos siempre de admiración, la atención central del tapiz.

He pensado en esto al tener en mis manos los textos que enriquecen el presente número de *Nassarre*. Ciertamente que todas las comparaciones, tratando de acomodar cosas diversas, no son perfectas, y que siempre se destacan elementos difícilmente equiparables y mutuamente acomodables. Lo sabemos. Pero los ejemplos tienen un cierto valor para la comprensión de algo distinto que se nos propone. Y este es el caso del presente número de *Nassarre*, que se presenta como el tejido laborioso de un tapiz, todavía en fase de su laboriosa elaboración, todavía incompleto –el panorama de la

Música es inconmensurable–, buscando número a número de la revista una comprensión complementaria de temas músicos y musicológicos, aproximándonos a ese piélago inmenso e intenso del hecho musical.

Siguiendo nuestra comparación, casi todos los temas de la revista podrían ocupar el lugar preeminente central y de honor de nuestro tapiz musical. Podríamos contemplar a los vihuelistas tañendo conforme a la práctica del siglo XVI (Marcos Castrillo); podríamos colocar asimismo en ese lugar el *harpa* de Juan de Navas, con la que este músico tañe y acompaña a la voz humana interpretando unos tonos humanos de su invención (Celia Martín); o podrían nuestros hábiles y sabios tejedores de historias músicas llenar la escena con las bandas militares del primer tercio del siglo XX (Frederic Oriola). Otros temas también de singular importancia pueden ocupar en primer lugar nuestra atención: los efectos devastadores de la llamada guerra de Independencia sobre la práctica musical en algunas de nuestras catedrales (Alicia Martín); o gozarnos con los beneficiosos efectos de la música en la Universidad Popular de Madrid, a comienzos del siglo XIX, como parte formativa de una sociedad deseosa de avances sociales (José Ignacio Suárez); o, por qué no, llenar la escena central de nuestro tapiz musical con la alegre algarabía de los infantes de coro, en concreto, los de la colegiata de Medinaceli (Soria) en el siglo XVII (José Ignacio Palacios); o también, escena novedosa, llenar el espacio central del tapiz con mesas de un *scriptorium*, allá por las tierras de Barbastro (Huesca), e ir mostrando folios sonoramente siempre interesantes de los seculares códices gregorianos de su catedral (Juan Pablo Rubio y Santiago Ruiz).

La verdad es que con algunas de estas figuraciones también podríamos plasmar una espléndida cenefa musical que muy cumplidamente acogería como pórtico el contenido musical y musicológico que ofrece este nuevo número de la revista *Nassarre*, que con agrado depositamos en las manos de todos.

Si todo lo anterior era una propuesta de elementos para tejer un tapiz, la revista ofrece además un tapiz completo –que encontrará un ejemplar similar en la próxima edición de la misma– construido por un entramado tejido de singulares órganos, notables maestros organeros, destacados tañedores de los mismos, decisiones capitulares en pro de estos instrumentos, durante largos años, y aun siglos, de variado y complejo tejido en el espléndido «Documento» que se nos ofrece (Jesús Gonzalo) en esta edición de *Nassarre*.

Agradable, reposada y sonora lectura como propuesta.

*El Director*

# I. ESTUDIOS

## Estudio y recreación de una intabulación glosada para vihuela según la práctica del siglo XVI\*

MARCOS CASTRILLO SAMPEDRO

**Resumen:** Aún hoy en día, la comunidad de musicólogos debe afrontar grandes lagunas de desconocimiento acerca de la Música Antigua. Con este documento, pretendemos aproximarnos a un maravilloso terreno del Renacimiento: las obras polifónicas vocales transcritas para vihuela. La incógnita que este proyecto pretende despejar es: ¿con qué criterios los vihuelistas introducían cambios en sus transcripciones? Para responder de la manera más científica posible a esta cuestión, se ha planteado un método que consiste en comparar las obras que los vihuelistas tomaron como punto de partida y las transcripciones resultantes. De este modo, podremos abstraer normas que respondan a esta pregunta primigenia, y que permitan recrear esta habitual práctica renacentista.

**Palabras clave:** vihuela, transcripción, polifonía vocal, análisis, recreación.

**Abstract:** Still nowadays, the musicologist's community must face great areas of ignorance about Early Music. Through this document, we intend to approach to a wonderful part of the Renaissance: the vihuela's arrangements of vocal polyphony. The principal question of this project is: which were criteria of vihuelists when they wrote their arrangements? In order to answer this question in the most scientific way, a method has been posed, which consists in compare original vocal works with resulting transcriptions. In this way, we will be able to abstract certain rules in order to answer the principal question of the research, and allow us to recreate this habitual Renaissance practice.

**Key words:** vihuela, arrangement, vocal polyphony, analysis, recreation.

\* El presente artículo recoge en gran parte y con las adaptaciones pertinentes el contenido del Proyecto Fin de Grado *El repertorio de vihuela de origen vocal. Estudio y recreación de una intabulación glosada según la práctica del siglo XVI* (mayo de 2017), realizado bajo la dirección de Dña. Saskia Roures para la obtención del Grado en Música, especialidad: Guitarra, en el Conservatorio Superior de Música de Aragón.

## 1. INTRODUCCIÓN

La llegada del siglo XVI trajo consigo un notorio desarrollo de la música instrumental, que vio incrementado su repertorio. La creación de las nuevas obras siguió tres cauces distintos: nueva creación, danzas escritas y transcripciones de polifonía vocal. Centrándonos específicamente en la vihuela, los datos nos muestran que este último grupo es el más numeroso, pues «se conservan en los libros de los vihuelistas casi 700 obras ya en cifras y casi el 60% de ellas son arreglos de música vocal»<sup>1</sup>.

De este auge transcriptor se suscitan dos preguntas: por qué los vihuelistas acuden tan asiduamente al repertorio vocal y cómo este se transforma en instrumental.

En respuesta a la primera, Griffiths argumenta: «Los músicos de la época de Bermudo cifraban música vocal por dos motivos principales, para tocar como obras solistas para su propia diversión las obras polifónicas que ya conocían, y para aprender música nueva o desconocida»<sup>2</sup>. Sin embargo, aún no hay respuesta para la segunda.

Así pues, se criará qué parte del repertorio de vihuela será objeto de estudio; y observando los recursos procedimentales que los vihuelistas emplearon en sus transcripciones, se elaborará una tabla derivada de dicha observación. Con las conclusiones, se recreará una transcripción.

### 1.1. Estado de la cuestión

A pesar de la relevancia del repertorio que nos ocupa, el interrogante que se aborda en este artículo ha sido habitualmente relegado a un segundo plano. Pocos fueron los tratadistas de la época que dejaron constancia sobre él y también son pocos los musicólogos que lo estudian hoy en día.

Los prólogos de los libros de vihuela se limitan habitualmente a señalar cómo leer la cifra y a una explicación de cómo se ordena el libro; y similar es la ocupación de los tratadistas. De este grupo el gran valedor fue Juan Bermudo, en cuyo libro cuarto del celeberrimo tratado *Declaración de instrumentos musicales*<sup>3</sup> otorga unas breves directrices al intérprete que quiera aprender cómo cifrar música.

---

<sup>1</sup> GRIFFITHS, J.: *Tañer vihuela según Juan Bermudo: polifonía vocal y tablaturas instrumentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, p. 29.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>3</sup> BERMUDO, J.: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555.

Debemos añadir aquí a otro insigne tratadista, aunque no se trate ni de un vihuelista ni de un español. Vincenzo Galilei explica en su tratado *Fronimo dialogo*<sup>4</sup> cuáles son las reglas que debe seguir aquel que quiera «bien intabular» en un laúd. Las instrucciones que refleja son muy semejantes a las que diera Bermudo.

Resulta revelador que dos fuentes tan alejadas geográficamente y pertenecientes a un contexto distinto coincidan con tal nivel de exactitud, lo cual nos lleva a pensar que los compositores pudieron tener un método bastante estable para transcribir.

Si bien trataremos ahora de una obra de referencia, nos resulta llamativo que en el diccionario musical Grove, la entrada *arrangement*<sup>5</sup> dedique en sus cinco páginas de extensión tan solo un breve párrafo a las transcripciones renacentistas de Alemania, Italia, Francia y España, con mención especial, eso sí, para el *Mille regretz* de Narváez. Asimismo, la entrada *intavolatura*<sup>6</sup> trata vagamente sobre transcripciones medievales de tecla y aún más sucintamente de lo tocante a la cuerda pulsada. Por último, *colla parte* aparece explicado solamente como una instrucción para tocar a la vez que el solista, y no con su significado completo<sup>7</sup>.

Es de justicia reconocer que debemos a Griffiths una valiosa publicación, *Tañer vihuela según Juan Bermudo*, en la que ahonda en elementos más generales tocantes a la transcripción a través de otros restos textuales del tratado del autor al que hace referencia. Extrae que los compositores más transcritos son Vásquez, Desprez, Morales y Gombert. Concluye también que «el ideal estético de Bermudo es la polifonía vocal y su método se funda en el deseo de inculcar este modelo en la conciencia del aspirante vihuelista»<sup>8</sup>.

La segunda parte de la transcripción, la glosa, siempre ha gozado de un mayor estudio que la transcripción; y es posible conseguir gran cantidad de información con relativamente poco esfuerzo.

Varios son los tratadistas que dedicaron sus páginas a las glosas. Será quizás el más famoso el del toledano Diego Ortiz<sup>9</sup> *Trattado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente pue-*

<sup>4</sup> GALILEI, V.: *Fronimo dialogo*, Venecia, Girolamo Scotto, 1568.

<sup>5</sup> MALCOLM, B.: «Arrangement», en SADIE, S: *New Grove dictionary of music and musicians*, vol. 1, London, Oxford University Press, 1980, pp. 627-632.

<sup>6</sup> BROWN, H. M.: «Intabulation», *ibidem*, vol. 9, pp. 255 y 256.

<sup>7</sup> Sfi: «Colla parte», *ibidem*, vol. 4, p. 534.

<sup>8</sup> GRIFFITHS, *Tañer vihuela*, p. 23.

<sup>9</sup> ORTIZ, D.: *Trattado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, Roma, Dorico, 1553, ff. 4r y 4v.

tos en luz, ampliamente difundido. No es, no obstante, el único; otros pensadores y músicos también legaron explicaciones sobre las glosas. Entre ellos se cuentan Henestrosa<sup>10</sup>, Cabezón<sup>11</sup>, Santa María<sup>12</sup> y nuevamente Bermudo<sup>13</sup>.

En la actualidad, se han dedicado varios estudios a la glosa, y contamos con muy válidas aportaciones. Estos, ora describen el contenido de Ortiz, ora aportan nuevos paradigmas de entendimiento sobre el tema. Destacamos a Erig<sup>14</sup> o De la Lama<sup>15</sup>.

A la vista de los escritos de Bermudo, Galilei y Griffiths, podemos deducir que, a pesar de ser una práctica demostradamente habitual, apenas es posible extraer unas escuetas directrices de los escritos de quinientos años atrás y que la musicología actual no se ha dedicado a su análisis profundo.

## 1.2. Marco teórico

### Glosa

Debemos diferenciar entre dos acepciones distintas de glosa. Por un lado, aquella que se define como un tipo o género de composición en el que se varía un tema por lo general religioso<sup>16</sup>. Esta es la acepción que hallamos en el tratado de Ortiz, y a la que De la Lama se refiere como «glosa en discanto». Por otro, entendemos glosa como un proceso ornamental melódico consistente en dividir o disminuir los valores reales en otros más pequeños siguiendo patrones estereotipados. A este segundo significado De la Lama lo denomina «glosa integrada en la polifonía», y sobre ella escribe:

«La glosa integrada nació en la polifonía misma y se insertó en ella, transformándola y embelleciéndola. Salió a la luz el año que Antonio de Cabezón contraía matrimonio con Luisa Núñez y en la publicación en Valladolid de Luis de Narváez (*Delfín de Música*, 1538). La describieron y regularon Fray Juan

<sup>10</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, L.: *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1557, f. 9r.

<sup>11</sup> CABEZÓN, H.: *Obras de música para tecla, harpa o vihuela*, Madrid, Francisco Sánchez, 1570, ff. 10r y 10v.

<sup>12</sup> SANTA MARÍA, T.: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Diego Fernández de Córdova, 1565, ff. 58r-59v.

<sup>13</sup> BERMUDO, *Declaración*, ff. 32r y 32v.

<sup>14</sup> ERIG, R.: *Italian Diminutions: the Pieces with more than one Diminution from 1553 to 1638*, Zurich, Amadeus, 1979, pp. 23-25.

<sup>15</sup> DE LA LAMA, J. Á.: «Órganos y glosa en la época de Antonio de Cabezón (1510-1566) V centenario de su nacimiento», en *Nassarre*, 26 (2010), pp. 37-78.

<sup>16</sup> SAGE, J.: «Glosa», en Sadie, *ibidem*, vol. 7, p. 543.



Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1555. Libro 4º, cap. 43) y Fray Tomás de Santa María (*Arte de tañer fantasía*, 1565. 1º parte, cap. 43). Apareció formalmente escrita en las obras publicadas por Venegas de Hencastro (*Libro de cifra nueva*, 1557) y brilló como un astro de primera magnitud en la obra póstuma de Antonio de Cabezón (*Obras de música para tecla, harpa y vihuela*, 1578)<sup>17</sup>.

La diferencia principal entre la primera y la segunda es que «la glosa integrada no se distingue tímbrica ni auditivamente, sólo por la disminución de valores»<sup>18</sup>.

Según Santa María<sup>19</sup>, sólo han de glosarse semibreves, mínimas y semínimas, y también da aviso de, en la medida de lo posible, glosar todas las voces por igual.

### Colla parte e intabulación

En *Grove Dictionary*, *colla parte*<sup>20</sup> se define como una indicación para interpretar la misma parte que otro músico o para mantenerse en el mismo tempo que otro músico con flexibilidad. Sin embargo, este concepto puede ampliarse a técnica de acompañamiento que consiste en reducir a un instrumento todas las voces de una pieza vocal menos una que es interpretada por otro instrumento.

En notable relación con esto, debemos verter aquí unas indicaciones que Ortiz<sup>21</sup> deja para los acompañantes: se evitará doblar el tiple cuando el instrumento melódico al que se acompañe glose esta parte; sin embargo, para el resto de voces, se seguirán tocando.

Encontramos aquí una técnica de transcripción primaria, en la que el siguiente paso será reducir todas las voces a un solo instrumento. Esto es una intabulación, y es el recurso de transcripción que utilizaron los vihuelistas. Vemos que la transcripción evoluciona de ser una técnica de acompañamiento en el *colla parte*, a ser constituyente de una obra para solista en la intabulación.

<sup>17</sup> DE LA LAMA, «Órganos», p. 71.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>19</sup> SANTA MARÍA, *Arte de tañer*, f. 59v.

<sup>20</sup> Sí, «Colla parte».

<sup>21</sup> ORTIZ, *Trattado de glosas*, ff. 4r y 4v.

## 2. ANÁLISIS DEL REPERTORIO

### 2.1. Muestra disponible

De todas las tablaturas que han llegado en las tablas de los siete libros para vihuela<sup>22</sup>, se ha escogido qué repertorio se analiza y cuál queda disponible para una futura investigación. Para ello se ha tenido en cuenta un pasaje de Griffiths en el que trata sobre cuáles fueron los autores más transcritos:

«Los autores que invoca son los que gozaban de máximo renombre y difusión en España en aquella época: Juan Vásquez (c.1500-c.1560), Josquin des Prez (c.1460-1521), Cristóbal de Morales (c.1500-1553), y Nicolás Gombert (c.1500-c.1556), más otro autor de quien no se conserva ninguna obra, Baltasar Téllez. Bermudo afirma la fama que Vásquez gozaba como compositor de villancicos, y alaba a Téllez por el mismo arte. Nombra a Josquin como el fundador del estilo polifónico imitativo que dominaba la estética de la época, y a sus sucesores Morales, el más renombrado español del periodo y al flamenco Gombert que pasó los años 1526 a 1540 en España como maestro de la capilla flamenca de Carlos V»<sup>23</sup>.

En *El Maestro*<sup>24</sup> surge el problema de que gran parte de las obras transcritas por Milán tienen su autor sin identificar, lo que convierte los datos en irrelevantes. Por esto, se descartan las obras que aparecen en *El Maestro*.

Caso distinto es el de *Los seys libros del delphín de música de cifra para tañer vihuela*<sup>25</sup>, donde a pesar de encontrar una parte de obras originales sin identificar, se observa que Josquin Desprez acapara un tercio de las transcripciones llevadas a cabo por Narváez, y que los siguientes puestos están ocupados por Gombert y por Vásquez.

---

<sup>22</sup> Los siete tratados de vihuela considerados son: MILÁN, Luis de: *El Maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; NARVÁEZ, Luys de: *Los seis libros del delphín de música de cifra para tañer vihuela*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538; MUDARRA, Alonso: *Tres libros para vihuela en cifra*, Sevilla, Juan de León, 1546; VALDERRÁBANO, Enriquez de, *Silva de Sirenas*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1547; PISADOR, Diego: *Libro de música para vihuela*, Salamanca, Diego Pisador, 1552; FUENLLANA, Miguel de: *Orphenica Lyra*, Sevilla, Martín de Montedoca, 1554; DAZA, Esteban: *El Parnasso*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576. A pesar de ello, también existe un manuscrito en la Biblioteca Nacional titulado *Ramillite de flores* sin autor reconocido que no ha sido tomado en cuenta.

<sup>23</sup> GRIFFITHS, *Tañer vihuela*, pp. 23 y 24.

<sup>24</sup> MILÁN, *El Maestro*.

<sup>25</sup> NARVÁEZ, *Delphín de música*.

Si bien no llega al extremo de *El Maestro*, en *Tres libros para vihuela en cifra*<sup>26</sup> tampoco Alonso Mudarra identifica la autoría de gran parte de las obras transcritas.

En *Silva de sirenas*<sup>27</sup> se observa que nuevamente es Josquin el más transcrito. Sin embargo, en Valderrábano encontramos la mayor variedad de autores de todos los libros de vihuela, siendo el más desajustado con respecto a lo esperado. Vásquez no aparece; y Morales y Gombert lo hacen un porcentaje inferior en comparación con los anteriores. Estos datos no son totalmente fieles porque ha sido forzoso el sacrificar parte de las obras por composiciones a dúo. También hay obras sin identificar.

*Libro de música para vihuela*<sup>28</sup> resulta aún más representativo de lo expuesto anteriormente, pues la cifra que arroja Josquin Desprez se ve disparada notablemente con respecto a sus compañeros de pódium. Esto se debe a que Pisador transcribió varias misas completas de este autor.

En *Orphenica lyra*<sup>29</sup>, hallamos una repartición porcentual francamente acorde a lo que ya preconizara Griffiths a través de Bermudo: son Morales, Desprez, Vásquez y Gombert los autores más transcritos.

Por último, en *El Parnasso*<sup>30</sup> observamos que los autores a los que acude Daza son totalmente dispares con respecto a la práctica de sus compañeros. Este desfase entre el último de los famosos siete vihuelistas de España se debe, casi con toda seguridad, a la diferencia temporal con el resto.

También quedan excluidas de esta investigación las obras de Cabezón<sup>31</sup>. Griffiths explica que muy pocas de las obras de Cabezón son transliterables a la vihuela, y justifica el título aduciendo a una motivación comercial: ampliar el restringido círculo de compradores del que Hernando habría dispuesto<sup>32</sup>. Mismo caso son las que aparecen en *Libro de cifra nueva para tecla, harpa o vihuela*<sup>33</sup>.

---

<sup>26</sup> MUDARRA, *Tres libros*.

<sup>27</sup> VALDERRÁBANO, *Silva de sirenas*.

<sup>28</sup> PISADOR, *Libro de música*.

<sup>29</sup> FUENLLANA, *Orphenica lyra*.

<sup>30</sup> DAZA, *El Parnasso*.

<sup>31</sup> CABEZÓN, *Obras de música*.

<sup>32</sup> GRIFFITHS, J.: «¿Fantasía o realidad? La vihuela en las obras de Cabezón», en *Anuario Musical*, 69 (2014), p. 165.

<sup>33</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro en cifra*.

## 2.2. Muestra seleccionada

De la música religiosa, los compositores más transcritos son: Morales, Desprez, Gombert y Guerrero. De dos de estos cuatro, Morales y Desprez, se transcribió música litúrgica; de Gombert y Guerrero tan solo pequeñas piezas no litúrgicas. Por este motivo, solamente han sido analizadas piezas de Morales y de Desprez.

De todas las misas de Morales<sup>34</sup> transcritas por Fuenllana se presentan partes de tres: *Missa L'homme armé*<sup>35</sup>, *Missa Gaude Barbara*<sup>36</sup> y *Missa tu es vas electionis*<sup>37</sup>. La primera ha sido seleccionada por ser la de mayor peso dentro de *Orphenica lyra*<sup>38</sup>; las partes de las misas *Gaude Barbara*<sup>39</sup> y *Tu es vas electionis*<sup>40</sup> como muestras aleatorias.

La misa de Desprez predilecta para los vihuelistas fue la *Missa Faisant Regres*<sup>41</sup>. Por ello se han escogido las partes transcritas de la misma, analizando intabulaciones de Mudarra<sup>42</sup>, Valderrábano<sup>43</sup> y Fuenllana<sup>44</sup>.

De la música profana, el autor escogido ha sido Vásquez: *Morenica dame un beso*, *La mi sola laureola*<sup>45</sup> y *¿Con qué la lavaré?*<sup>46</sup>, los tres transcritos por Fuenllana<sup>47</sup>, aunque este último tiene también transcripciones de Narváez<sup>48</sup>,

<sup>34</sup> MORALES, C.: *Missarum liber secundus*, Lyon, Jacques Moderne, 1551.

<sup>35</sup> *Ibidem*, «Et resurrexit», ff. 119v y 120r; «Agnus Dei», ff. 123v y 124r.

<sup>36</sup> *Ibidem*, «Benedictus», ff. 65v y 66r.

<sup>37</sup> *Ibidem*, «Crucifixus», ff. 9v y 10r.

<sup>38</sup> FUENLLANA, *Orphenica lyra*, «Et resurrexit», ff. 8v y 9r; «Agnus Dei», ff. 91r y v.

<sup>39</sup> *Ibidem*, «Benedictus», ff. 7r y v.

<sup>40</sup> *Ibidem*, «Crucifixus», ff. 10r y v.

<sup>41</sup> DESPREZ, J.: *Missarum liber tertius*, Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1514, *Vox superius*: «Gloria», f. 4v, «Kyrie», f. 4r, «Et incarnatus», f. 5r y «Qui tollis» f4v; *Vox Altus*: «Gloria», f. 23r; «Kyrie», f. 23r, «Et incarnatus», f. 24r y «Qui tollis», f. 23r; *Vox Tenor*: «Gloria», f. 41r, «Kyrie», f. 41v, «Et incarnatus», f. 41v y «Qui tollis», f. 41v; *Vox Bassus*: «Gloria», f. 54v, «Kyrie», f. 54r, «Et incarnatus», f. 55r y «Qui tollis», f. 54v.

<sup>42</sup> MUDARRA, *Tres libros*, «Qui tollis», ff. 10v-12r.

<sup>43</sup> VALDERRÁBANO, *Silva*, «Et incarnatus est», f. 85v.

<sup>44</sup> FUENLLANA, *Orphenica lyra*, «Gloria», ff. 91v y 92r; «Kyrie primero», ff. 92r y 92v.

<sup>45</sup> VÁSQUEZ, J.: *Villancicos i canciones a tres y a quatro*, Osuna: Juan de León, 1551.

<sup>46</sup> VÁSQUEZ, J.: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, Sevilla, Juan Gutiérrez, 1560, f. 30v.

<sup>47</sup> FUENLLANA, *Orphenica lyra*, «Morenica dame un beso», ff 133v y 134v; «La mi sola laureola», ff. 94r y 94v; «¿Con qué la lavaré?», f. 138r.

<sup>48</sup> NÁRVÁEZ, *Delphín de música*, ff. 78r-79r.

Valderrábano<sup>49</sup> y Pisador<sup>50</sup>, en versión del *Cancionero de Uppsala*<sup>51</sup>. A propósito de esta obra, Griffiths<sup>52</sup> explica del desfase de fechas entre Vásquez y Fuenllana que es posible que ya circularan obras de Vásquez y que los vihuelistas tuvieran acceso a ellas antes de su publicación.

### 2.3. Explicación de posibles procedimientos

Bermudo<sup>53</sup> señala tres indicaciones generales, como son: saltar de octava para solucionar los problemas de ámbito, y si esto no fuera posible, transportar toda la pieza; respetar en todo caso las cláusulas, ya sean sostenidas o remisas, pero teniendo en cuenta que ha de sonar siempre una consonancia y cifrar sostenidos solamente cuando la melodía sube, independientemente de lo que esté escrito en la partitura original.

Tras ello, lega seis orientaciones específicas para los vihuelistas: convertir la nota más grave de la obra en la nota más grave que pueda sonar en la vihuela, primar la voz con mayor interés melódico e indicar cuál se canta, analizar minuciosamente la obra antes de transcribirla, no sobrepasar el séptimo traste del primer orden, no realizar una escritura excesivamente compleja y una digitación adecuada.

Además, Galilei<sup>54</sup> da muy similares instrucciones, y añade una: la voz del bajo es inviolable, y ha de ser la última en el orden de preferencia para ser alterada.

### 2.4. Análisis a partir de la obra de vihuela

#### 2.4.1. Música de Morales

La primera muestra es el *Et resurrexit* de la *Missa L'homme armé*<sup>55</sup> (Fig. 1), escrita a tres voces. Podemos observar aquí cómo Fuenllana refleja fielmente un principio extraído de Galilei, y es que el bajo debe permanecer

<sup>49</sup> VALDERRÁBANO, *Silva de sirenas*, ff. 24r-25r.

<sup>50</sup> PISADOR, *Libro de música*, ff. 9r y 9v.

<sup>51</sup> DE TRASTÁMARA, F. (ed.): *Cancionero de Uppsala*, Venecia, Girolamo Scotto, 1556, ff. 23v y 24r.

<sup>52</sup> GRIFFITHS, *Tañer vihuela*, p. 15.

<sup>53</sup> BERMUDO, *Declaración*, f. 98v.

<sup>54</sup> GALILEI, *Fronimo*, ff. 9v-15r.

<sup>55</sup> MORALES, *Missarum liber*, ff. 119v y 120r. Edición de ANGLÉS, H.: *Opera Omnia*, vol. VI, Roma, CSIC, 1962, pp. 77-79. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 8v y 9r

invulnerable, aunque para ello haya que sacrificar otras voces. En el extracto se observa cómo desaparece el motivo *et ascendit*, que es presentado por primera vez en la voz del tenor, en el compás once. Esta ausencia de la primera entrada de un motivo puede deberse a no molestar al bajo.

### Et resurrexit L'homme armé

The image shows a musical score for the 'Et resurrexit' section of the Mass 'L'homme armé' by Morales. It features four staves: Altus (Soprano), Tenor, Bassus (Bass), and Vihuela. The music is in common time (C). The lyrics are: Altus: 'ptu ras et as cen'; Tenor: 'ras et as cen dit'; Bassus: 'se cun dum scri ptu ras'; Vihuela: 'se cun dum scri ptu ras'. The Vihuela part is a lute tablature with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Fig. 1. Motivo *et ascendit* de la *Missa L'homme armé* de Morales en transcripción de Fuenllana.

En cuanto al glosado de melodías, Fuenllana tan solo hace una glosa muy pequeña y muy breve. Sin embargo, la ubicación de esta glosa es muy llamativa: está en la voz del *tenor* en la cadencia inmediatamente anterior a la desaparición del motivo *et ascendit*, explicado antes.

Por otra parte, un proceso del cual ni Bermudo ni Galilei escribieron es la partición y rebatida de notas largas. Este procedimiento, fácilmente explicable, es para que las notas excesivamente prolongadas no desaparezcan en un instrumento que no es capaz de mantener sonidos sin adornarlos o repetirlos. Del análisis se extrae que se rebaten notas a partir de mínimas con puntillo.

En el *Benedictus* de la *Missa Gaude Barbara*<sup>56</sup>, vemos un uso bastante claro de las notas rebatidas. Por otra parte, la voz del *tenor*, que en esta parte de

<sup>56</sup> MORALES, *Missarum liber*, ff. 65v y 66r: Edición de ANGLÉS, *Opera Omnia*, pp. 58-60. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 7r y v.

la misa actúa como *bassus*, presenta al principio un motivo modificado por ornamentación. Esta modificación queda plasmada cada vez que aparece dicho motivo en cada voz durante todo el *Benedictus* (Figs. 2 y 3).

**BENEDICTUS**

f. 65<sup>v</sup>-66

Cantus

Altus

Tenor

Be - ne - di - ctus qui

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, Be - ne - di -

Fig. 2. Íncipit *Benedictus-Missa Gaude Barbara* (ANGLÉS, *Opera Omnia*, p. 58).

Tres de la misa  
de gaude barbara.  
Morales.

Benedictus

qui ve nit, qui ve nit, qui

Fig. 3. Íncipit *Benedictus-Missa Gaude Barbara* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 7r).

Otro gran punto de interés, que guarda relación con lo explicado en el *Et resurrexit* de la *Missa L'Homme armé*, es que la voz del *altus* queda suprimida en una entrada por dificultades técnicas de la vihuela. Sin embargo, cuando dicha entrada aparece un compás más tarde a mitad de motivo, lo hace con una glosa muy desarrollada.

En otra parte a cuatro, el *Agnus dei* de la *Missa L'Homme armé*<sup>57</sup> (Figs. 4 y 5), podemos observar que es la voz del *altus* la que más modificaciones sufre. El *bassus* permanece inmutable<sup>58</sup>, el *tenor* es un *cantus firmus*, y aunque la voz del *cantus* sí es un poco más variada, Fuenllana evita modificarla, prefiriendo sacrificar el *altus*, al punto de que en varias ocasiones tan solo escribe las cabezas de los motivos, desapareciendo después. Esto se debe, tal y como dijo Bermudo<sup>59</sup>, a primar la voz con mayor interés melódico.

AGNUS DEI

f. 123<sup>v</sup>-124

Fig. 4. Íncipit *Agnus Dei*-*Missa L'homme armé* (ANGLÉS, *Opera Omnia*, p. 85).

Fig. 5. Íncipit *Agnus Dei*-*Missa L'homme armé* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 91r).

<sup>57</sup> MORALES, *Missarum liber*, ff. 122v y 123r. Edición de ANGLÉS, *Opera Omnia*, pp. 85-87. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 91r y 91v.

<sup>58</sup> GALILEI, *Fronimo*, f. 10r.

<sup>59</sup> BERMUDO, *Declaración*, f. 98v.



En el *Crucifixus*<sup>60</sup> (Figs. 6 y 7) de la *Missa tu es vas electionis*, encontramos el primer ejemplo de este trabajo de la instrucción de Bermudo acerca del transporte: convertir la nota más grave de la obra en la más grave de la vihuela. Sin embargo, el mayor punto de interés no es este, sino un conflicto entre las dos fuentes de la época de las que se puede extraer información. Según Bermudo, no ha de escribirse una digitación excesivamente compleja, y según Galilei, el bajo no ha de cambiarse. Vemos aquí que el bajo del fragmento *et ascendit in caelum* realiza una digitación realmente compleja para poder permanecer como una trasposición literal, primando así a Galilei.

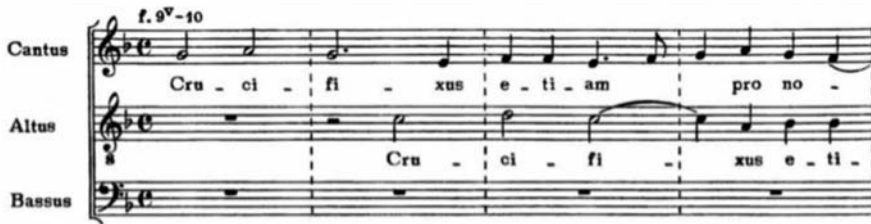


Fig. 6. Íncipit *Crucifixus-Missa Tu es vas electionis* (ANGLÉS, *Opera Omnia*, p. 13).



Fig. 7. Íncipit *Crucifixus-Missa Tu es vas electionis* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 10r).

#### 2.4.2. Música de Desprez

El orden en que están presentadas en el trabajo las partes de la misa responde al que siguió Fuenllana.

<sup>60</sup> MORALES, *Missarum libe*, ff. 9v y 10r. Edición de ANGLÉS, *Opera Omnia*, pp. 13-15. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 10r y 10v.

La primera transcripción aquí analizada es el *Gloria* de la *Missa Faisant Regres*<sup>61</sup>. El mayor interés hallado al analizar comparativamente estas dos partituras es una adaptación de la norma que fue posible desglosar de las páginas de Galilei<sup>62</sup>. No es el *bassus* la voz invulnerable, sino que es el tenor, y esto ocurre porque en esta ocasión el tenor realiza la función de *cantus firmus* (Fig. 8).

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Altus, and Bassus. The Cantus staff is in G-clef and has the lyrics 'Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -'. The Altus staff is in C-clef and has the lyrics 'Cru - ci - fi - xus e - ti -'. The Bassus staff is in F-clef and has the lyrics 'Cru - ci - fi - xus e - ti -'. The Cantus staff is marked 'f. 9v-10'. The score is a comparative transcription of the Gloria from the Missa Faisant Regres and the transcription by Fuenllana.

Fig. 8. Comparativa del *Gloria* de la *Missa Faisant Regres* y la transcripción de Fuenllana.

Además, vemos nuevamente en la voz del *altus* cómo la modificación de un motivo provoca que el mismo aparezca modificado de ese momento en adelante.

En cuanto a la directriz de Bermudo<sup>63</sup>, resultó complicado en un principio entender por qué Fuenllana había creado en esta ocasión una tablatura con una digitación tan complicada. Si el vihuelista hubiera transportado otra tercera menor más hacia abajo, habría cumplido dos instrucciones de Bermudo a la vez: convertir la nota más grave de la obra en la más grave posible de tocar en el instrumento y no llevar a cabo una digitación excesivamente complicada.

En el *Kyrie primero*<sup>64</sup> (Figs. 9 y 10) damos con la respuesta a dicha pregunta. Este *Kyrie* está transcrito a la misma altura que el *Gloria*, pero tiene mayor registro en el grave, llegando a emplear el sexto orden en vacío, o sea,

<sup>61</sup> DESPREZ, *Missarum liber tertius, Vox Superius*, f. 4v; *Vox Altus*, f. 23r; *Vox Tenor*, f. 41r; *Vox Bassus*, f. 54v). Edición de RODIN, J.: *Missa Faisant Regres*, New Josquin Research Project, 2011, pp. 3 y 4. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 91v y 92r.

<sup>62</sup> GALILEI, *Fromino*.

<sup>63</sup> BERMUDO, *Declaración*.

<sup>64</sup> DESPREZ, *Missarum liber tertius, Vox Superius*, f. 4v; *Vox Altus*, f. 23r; *Vox Tenor*, f. 41v; *Vox Bassus*, f. 54v). Edición de RODIN, *Missa Faisant Regres*, pp. 1 y 2. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 92r y 92v.

sextas cuerdas al aire. Esto puede llevar a suponer que Fuenllana quiso dar la misma altura a estas dos partes de la misa, por lo que no transportó hacia el grave el *Gloria* todo lo que pudo.

Kyrie I                      I. Kyrie                      Josquin des Prez  
NJE 8.1

Superius                      Ky - ri -

Altus                      Ky - ri - e - - - lei - son,

Tenor                      Ky - ri - e e - -

Bassus                      Ky - ri - e e - - lei - son, e - lei - son, e -

Fig. 9. Incipit *Kyrie-Missa Faisant Regres* (RODIN, *Missa Faisant Regres*, p. 3).

Kyrie

Fig. 10. Incipit *Kyrie-Missa Faisant Regres* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 91v).

El mayor interés encontrado en este *Kyrie primero* es que, hasta el momento, es la intabulación con mayor libertad en cuanto a la glosa, realizando esta escritura ornamentada principalmente en las cláusulas.

Fuenllana no se adscribe bajo la indicación de Bermudo, pues sobrepasa en varias ocasiones el séptimo traste del primer orden; y al igual que en el *Gloria* de la misma misa, destaca la dificultad de digitación de algunos pasajes.

En *Et incarnatus est* de la *Missa Faisant regres*<sup>65</sup> (Figs. 11 y 12), lo primero que llama la atención es que Enríquez de Valderrábano finalizó su intabu-

<sup>65</sup> DESPREZ, *Missarum liber tertius*, *Vox Superius*, f. 5r; *Vox Altus*, f. 24v; *Vox Tenor*, f. 41v; *Vox Bassus*, f. 55r). Edición de RODIN, *Missa Faisant Regres*, pp. 12-14. Parte de vihuela en VALDERRÁBAMO, *Silva*, f. 85v.

lación veinte compases antes de lo que termina la versión vocal original, eliminando de su transcripción toda la sección final de esta parte del credo. Dicha sección tiene una escritura que ahonda más en la verticalidad de la homofonía que en la horizontalidad de la imitación, posible motivo por el que decidió suprimirla, pues dicha escritura vertical resulta complicada de tañer en la vihuela.

47 Et incarnatus est

Superius Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc -

Altus Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc - to

Tenor

Bassus

Fig. 11. Inicio *Et incarnatus*-Missa *Faisant Regres* (RODIN, *Missa Faisant Regres*, p. 12).

Ioſquin.fayfan regres. Tercero grado  
Tañerſe a algo leuãtado el cõpas deſte  
incarnatus. Et incarnatus eſt.

Fig. 12. Inicio *Et incarnatus*-Missa *Faisant Regres* (VALDERRÁBAMO, *Silva*, f. 85v).

En otro orden de conceptos, encontramos que Valderrábano se toma una libertad mucho mayor que Fuenllana para glosar, y no duda en desplazar pulsos, cambiar notas o incluso llegar a suprimir alguna de ellas para poder glosar la voz del *superius* con total tranquilidad.

En la segunda parte del *Gloria*, es decir, *Qui tollis* de la *Missa Faisant Regres*<sup>66</sup> (Figs. 13 y 14), hallamos aún mayor libertad que en las transcripciones de Valderrábano, llegando incluso a incluir un compás de más para poder glosar melodías con mayor tranquilidad. Sírvase también la explicación de *Et incarnatus* para esta parte de la misa: se desplazan pulsos, se cambian notas o se suprimen en beneficio de la glosa.

37 Qui tollis

Superius  
Qui tol - - lis pec - ca - ta - - mun - -

Altus  
Qui - - tol - - lis pec - ca - - - - - ta mun - - - -

Tenor

Bassus

Fig. 13. Íncipit *Qui tollis*-*Missa Faisant Regres* (RODIN, *Missa Faisant Regres*, p. 7).

L a regre da pax ce dela gloris delami sa de fayla regres de loiquin.

Fig. 14. Íncipit *Qui tollis*-*Missa Faisant regres* (MUDARRA, *Tres libros*, f. 10v).

### 2.4.3. Música de Vásquez

Continuamos con transcripciones de Fuenllana, quien se dedicó más largamente a la obra del compositor que nos ocupa en este subapartado.

<sup>66</sup> DESPREZ, *Missarum liber tertius*, *Vox Superius*, f. 4v; *Vox Altus*, f. 23r; *Vox Tenor*, f. 41v; *Vox Bassus*, f. 54v). Edición de RODIN, *Missa Faisant Regres*, pp. 7-8. Parte de vihuela MUDARRA, *Tres libros*, ff. 10v-12r.

La transcripción de *Morenica dame un beso*<sup>67</sup> (Figs. 15 y 16) es, por norma general, una transcripción realmente fiel. La sorpresa de esta intabulación de vihuela aparece en el motivo *no seas desagradecida*, que pasa de ser un momento a *tutti* en la obra del extremeño a ser un *bicinium* en *Orphenica lyra*. Además, el *bicinium* resultante no es una transcripción literal. La profunda transformación de este pasaje probablemente es debida a que Fuenllana consideró que el complicado contrapunto de esta sección no podía dar un buen resultado en la vihuela, y por eso recurrió a tan severos cambios.

Fig. 15. Íncipit *Morenica dame un beso* (MARMOL y CASAU, *Proyecto Tomás Luis de Victoria*).

Fig. 16 Íncipit *Morenica dame un beso* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 133v).

<sup>67</sup> VÁSQUEZ, *Villancicos i canciones*. Edición de MARMOL, P. y CASAU, T.: *Proyecto Tomás Luis de Victoria*, 1995, <http://www.uma.es/victoria/> (última consulta: 11/11/2017). Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 133v y 134v.

Una vez más en *Orphenica lyra* encontramos el villancico a tres *La mi sola Laureola*<sup>68</sup> (Figs. 17 y 18). Figura aquí esta pieza por ser la única transcripción de aquellas de Juan Vásquez que han sido analizadas en las que es posible encontrar dos puntos de interés. Por un lado, se trata de una obra para vihuela de cinco órdenes en la que se ve claramente el cumplimiento de lo que un año más tarde de la publicación de este libro de vihuela dijera Bermudo: se convierte la nota más grave de la obra en la más grave que el instrumento pueda dar. Por otro, es la única partitura profana en la que se encuentran notas rebatidas.

Fig. 17. Inicio *La mi sola laureola* (MARMOL y CASAU, *Proyecto Tomás Luis de Victoria*).

Fig. 18. Inicio *La mi sola laureola* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 159r).

<sup>68</sup> VÁSQUEZ, *Villancicos i canciones*. Edición de MARMOL y CASAU, *Proyecto Tomás Luis de Victoria*. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 159r y 159v.

Encontramos un caso interesante por haber cuatro transcripciones distintas de la misma obra. Se trata de un villancico *a quatro* muy conocido aún hoy en día, pues Joaquín Rodrigo también realizó una transcripción del mismo, para voz y piano: *¿Con qué la lavaré?* Se estudian aquí las cuatro por comodidad, aunque en rigor solamente una de ellas, la transcripción de Fuenllana, corresponde a una obra de Juan Vásquez, pues este villancico aparece con distinta partitura en el *Cancionero de Uppsala*, también *a quatro*, y es de esta de la que bebieron Narváez, Valderrábano y Pisador. La intabulación de Fuenllana<sup>69</sup> (Figs. 19 y 20), como ya resulta habitual en sus transcripciones, se trata de una intabulación *quasi* literal. Destaca como punto de interés que, en el comienzo, en lugar de presentar las voces de dos en dos, tal y como hace Vásquez, Fuenllana presenta dos, una y una.

Fig. 19. Inicio *¿Con qué la lavaré?* (ANGLÉS, *Recopilación de sonetos*, p. 209).

Fig. 20. Inicio *¿Con qué la lavaré?* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 138r).

<sup>69</sup> VÁSQUEZ, J.: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, Sevilla, Juan Gutiérrez, 1560, f. 30v. Edición en ANGLÉS, H.: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, Barcelona, CSIC, 1946, pp. 209-211 Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 138r.



A la versión del *Cancionero de Uppsala*<sup>70</sup> (Figs. 21, 22, 23 y 24) se deben Pisador<sup>71</sup>, Valderrábano<sup>72</sup> y Narváez<sup>73</sup>. Se citan en este orden, que no es el cronológico, porque la intabulación de Valderrábano es más próxima a la partitura vocal que la de Narváez. En la de Valderrábano podemos encontrar una cierta libertad con el desplazamiento de pulsos y alguna tímida glosa, sin grandes disminuciones de valores. Sin embargo, Narváez toma la partitura vocal como una inspiración y con ese punto de partida elabora y desarrolla un verdadero ejercicio en el arte de glosar música, sacrificando sin ningún pudor su inspiración primigenia en pos de su propia creatividad.



Fig. 21. Incipit ¿Con qué la lavaré? (GÓMEZ, *Cancionero de Uppsala*, p. 234).

Fig. 22. Incipit ¿Con qué la lavaré? (PISADOR, *Libro de música*, f. 9r).

<sup>70</sup> DE TRASTÁMARA, F., *Cancionero de Uppsala*, ff. 23v y 24r. Edición de GÓMEZ, M. C. (ed.): *Cancionero de Uppsala*, Ontinyent, Gráficas Bormac, 2003, pp. 234-237.

<sup>71</sup> PISADOR, *Libro de música*, ff. 9r y 9v.

<sup>72</sup> VALDERRÁBANO, *Silva*, ff. 24r y 25r.

<sup>73</sup> NARVÁEZ, *Delphin de música*, ff. 78r y 79r.



Fig. 23. Íncipit *¿Con qué la lavaré?* (VALDERRÁBANO, *Silva*, f. 24r).

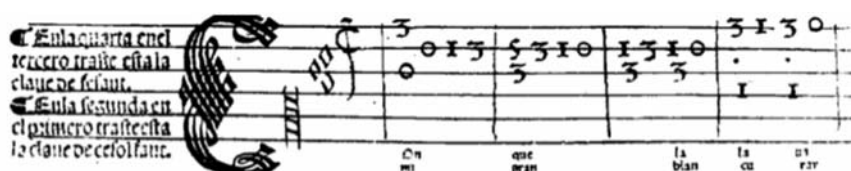


Fig. 24. Íncipit *¿Con qué la lavaré?* (NARVÁEZ, *Delphin de música*, f. 78r).

## 2.5. Resultados del análisis

En esta tabla (Tabla 1) se condensan los resultados del análisis, enfrentando la música religiosa con la profana. Dicha tabla no ha de ser entendida unilateralmente. Ninguna de las celdas de la misma constituye una verdad absoluta, simplemente expresan una norma general.

Dificultades	Música religiosa	Música profana
Problemas de ámbito	Se acata la instrucción de Bermudo de convertir la nota más grave en la más grave que pueda dar el instrumento.	Se busca el transporte que más cómodo resulte para la mano izquierda del vihuelista.
Problemas de entradas de voces	Se elimina una voz que aparece después mínimamente glosada.	Si se elimina una voz, las demás pueden ser transformadas.
Realización de glosas	Como norma general, no se glosa, con la salvedad de las cláusulas más importantes y de la excepción anterior.	Se desplazan pulsos para poder realizar glosas sin problemas de digitación.
Distribución de glosas entre las voces	No ha lugar dada la explicación anterior.	Se acata la instrucción de Sancta María de glosar en la medida de lo posible todas las voces por igual.

(Cont.)

Dificultades	Música religiosa	Música profana
Problemas de digitación	Se elaboran digitaciones complicadas o se recurre a la supresión de voces con su consecuente glosa.	Las digitaciones se simplifican por desplazar los pulsos para poder glosar.
Cambios de alturas	En pocas ocasiones llegan a producirse transformaciones en las alturas, y cuando lo hacen, el motivo cambiado aparece transformado durante toda la intabulación.	El proceso de glosa es un cambio de alturas en sí; fuera de esta transformación no se encuentran cambios de especial relevancia en las alturas.
Cambios de duraciones	Se rebatan las notas más largas con la finalidad de que no desaparezcan.	No ocurre este problema ya que las notas largas se ornamentan glosándolas.
Primacía entre voces	El bajo es inmutable con respecto al resto excepto si hay un cantus firmus.	La voz que menos varía es la que menor interés tiene de cara al glosado.

Tabla 1. Resultados del análisis.

Otro interés encontrado durante el análisis de partituras e intabulaciones, y que no ha tenido cabida dentro de la Tabla 1 es que, aun dentro del ámbito de la música religiosa, Morales y Desprez no reciben el mismo tratamiento; es decir, las transcripciones de las misas de Morales son más fidedignas que las del compositor flamenco. Probablemente, sea por tratarse el primero de un compositor más reciente, cuyas obras no resultarían tan afamadas ucrónica y ubicuamente como las misas de Desprez, lo que forzaba a preservarlas con mayor cuidado de cara al reconocimiento por parte del público.

### 3. RECREACIÓN DE UNA INTABULACIÓN GLOSADA

La investigación llevada a cabo adquiere su mayor sentido al plasmarse con un ejemplo práctico a partir de los resultados del análisis. La obra escogida es de carácter profano. Se trata de una obra anónima a tres voces: *Tres morillas m' enamoran*<sup>74</sup>, transformada según criterios de la Tabla 1 tanto en notación moderna (Fig. 26) como en tablatura (Fig. 27).

<sup>74</sup> Parte vocal original en DE TRÁSTAMARA, F: *Cancionero de Palacio*, f. 16r. Edición en ANGLÉS, H.: *La música en la Corte de los Reyes Católicos: el Cancionero de Palacio*, Barcelona, CSIC, 1947, p. 29.

Durante el proceso de transcripción, se ha recurrido a las siguientes premisas rescatadas de la Tabla 1: primeramente, a partir de la edición de la partitura (Fig. 25), cuya *finalis* es la nota mi, se ha realizado un transporte tal y como indica Bermudo. En la tabla de resultados consta la diferencia referente al transporte de partituras entre música religiosa y música profana, en la que se explica que la instrucción de convertir la nota más grave de la obra en la más grave posible se empleaba en la música religiosa mientras que en la profana se buscaba el transporte que más cómodo resultara. Si bien esta obra es de carácter profano, por lo que le correspondería un transporte orientado hacia la comodidad de la mano izquierda, se produce la casualidad de que esta búsqueda de la facilidad en la digitación, también preconizada por Bermudo, coincide con el transporte que le correspondería en caso de tratarse de una obra religiosa.

En lo relativo a la conducción de las voces, se producen quintas paralelas entre el primer y segundo pulso de los compases siete y diez de la partitura original, debidas a sendos cruzamientos. Se han respetado en la elaboración de la intabulación glosada.

En segundo lugar, a la hora de glosar las voces, se ha producido un desplazamiento de pulso en la voz más aguda en el compás cinco. También se han glosado por igual la voz más aguda y la más grave, tal y como aconseja Santa María; dejando la voz intermedia sin glosar para no complicar la digitación excesivamente, con la sola excepción de un pequeño contrapunto con la voz aguda (compás seis).

Por tratarse de una obra profana, no ha sido necesario rebatir notas largas, ya que las figuras se glosan. Tampoco hay problemas de entradas de voces, ya que es una obra con una textura más vertical que horizontal.

The image shows a musical score for the beginning of 'Tres morillas'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'Tres mo - ri - llas me - na - mo - ran / Y ha - llá - van - las co - gi - das'. The middle staff is labeled 'Tenor' and contains the lyrics: 'Tres morillas / Y hallávanlas'. The bottom staff is labeled 'Contra' and contains the lyrics: 'Tres morillas'. The music is in a 3/4 time signature and features a treble clef for the vocal parts and a bass clef for the guitar accompaniment. The score includes a key signature of one flat and a common time signature.

Fig. 25. Íncipit *Tres morillas* (ANGLÉS, *La música en la Corte*, p. 29).

### Tres morillas m'enamoran

Anónimo  
Marcos Castrillo

The image shows a musical score for the piece 'Tres morillas m'enamoran'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Vihuela' and contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The middle staff is labeled 'Vih.' with a '4' above it, indicating a fourth fret position, and ends with a 'Fine' marking. The bottom staff is labeled 'Vih.' with an '8' above it, indicating an eighth fret position, and ends with 'D.C. al Fine'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Fig. 26. Intabulación glosada de *Tres morillas*.

### Tres morillas m'enamoran

Anónimo  
Marcos Castrillo

The image shows a tablature for the piece 'Tres morillas m'enamoran'. It consists of three staves. The top staff starts with a treble clef and a common time signature. Above the staff are diamond symbols indicating fret positions. Below the staff are numbers representing fret numbers (0, 1, 2, 3). The middle staff continues the tablature with diamond symbols and numbers. The bottom staff also continues the tablature with diamond symbols and numbers. The piece ends with 'D.C. al Fine'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Fig. 27. Tablatura de *Tres morillas*.

#### 4. CONCLUSIONES

Si bien, como ya se ha referido, la cercanía entre los tratados y las transcripciones nos señalan un conjunto de prácticas muy similares entre sí, también se observa que cada uno de los vihuelistas tenía su forma de considerar el repertorio y, por lo tanto, de tratarlo cuando procedían a la transformación del mismo. Así, Fuenllana, es quien más fiel se mantiene a la partitura vocal original, mientras que Pisador y Valderrábano se conceden un grado mayor de libertad y Mudarra y Narváez transforman la obra profundamente. Muestra de esto último es cómo, por ejemplo, Mudarra añade compases que no existen en la versión vocal para poder glosar con mayor tranquilidad.

Hay también una gran diferencia entre el tratamiento que se daba a la música religiosa y el que se otorgaba a la profana, hasta el punto de haber podido dividir la Tabla 1 con este criterio; a pesar de que, como ya se explicó en las conclusiones del análisis, los recursos pueden llegar a ser transferibles de una columna a otra, aunque resulte más frecuente encontrarlos en las transcripciones tal y como han sido dispuestos.

A su vez, del análisis de índices que se realizó para elegir la muestra, se entiende que la vihuela era un instrumento que centraba el interés mayoritariamente en la polifonía y en la imitación, lo que explica el bajo número de danzas escritas para este instrumento en comparación con las obras de nueva composición y las transcripciones de música vocal preexistente.

Por tratarse de un instrumento con mayores limitaciones técnicas que sus parientes de tecla, nos encontramos con que tanto en música profana como en música religiosa se truncaban secciones si estas resultaban de una complejidad excesiva para las posibilidades técnicas del instrumento.

Recibido: 15 de septiembre de 2017

Aceptado: 18 de octubre de 2017

# Los tonos humanos de Juan [Francisco Gómez] de Navas (1647-1719): edición poética

CELIA MARTÍN GANADO

**Resumen:** Existen una serie de fuentes musicales manuscritas dispersas en las cuales se conservan veintinueve tonos humanos completos de Juan de Navas, arpista y compositor en la corte de Carlos II. El siguiente artículo compila y describe cada una de estas piezas desde un punto de vista literario, ubica, cuando existe concordancia, cada tono en su correspondiente obra dramática y ofrece una edición de los textos literarios incluyendo información sobre las variantes. Además, se aportan unas notas biográficas del autor y tablas que exponen con claridad todos los datos de cada tono.

**Palabras clave:** Tonos humanos, Juan de Navas, música escénica del Barroco español.

**Abstract:** There is a series of dispersed manuscript musical sources, in which twenty-nine complete *tonos humanos* of Juan de Navas are preserved. This musician was a harpist and composer in the court of Charles II. The following article compiles and describes each one of these pieces from a literary point of view, each *tono* is located in its corresponding dramatic work when one concordance is detected and the study offers an edition of the literary texts including information on the variants. In addition, biographical notes of the author and tables that summarise all the data of each *tono* are provided.

**Keywords:** Tonos humanos, Juan de Navas scenic music of the Spanish Baroque.

## INTRODUCCIÓN

Juan de Navas fue un músico compositor aragonés que desarrolló su actividad durante el siglo XVII en la corte madrileña de Carlos II y que debió ser un referente musical importante en la época, pues hacia 1700 firma aprobaciones de tratados y colabora con autores más jóvenes como Sebastián Durón (1660-1716). Su obra, conservada en fuentes dispersas y en compilacio-

nes musicales, comprende parte del manuscrito *Apolo y Dafne*, la comedia *Destinos vencen finezas*, editada por la Real Imprenta de Música, veintinueve tonos humanos completos, treinta y seis piezas a lo divino y un par de obras litúrgicas en latín. La autoría que reflejan estas fuentes alude a un «Juan de Navas» que ya Felipe Pedrell en 1897 identifica como Juan Francisco Gómez de Navas, arpista de la Capilla Real de Carlos II<sup>1</sup>. Aunque la obra del músico no ha pasado desapercibida durante todo un siglo, pues se puede encontrar información sobre él y varios tonos suyos editados, no existe en la actualidad ningún estudio monográfico dedicado a la vida y obra de este autor. El presente artículo versa sobre el conjunto de sus tonos humanos, trabajo que se complementa con un estudio biográfico ya publicado y la futura edición musical de toda su obra profana<sup>2</sup>.

Los veintinueve tonos que se conservan de Navas son de tema mitológico, lo que indica que la mayoría de ellos formaron parte de comedias, eventos y fiestas dentro del entorno palaciego, de hecho, se han localizado diecinueve de estas piezas en diferentes obras dramáticas. La naturaleza escénica de esta música obliga a un estudio de ella vinculándola siempre con el texto literario y los efectos visuales propiciados por la tramoya.

De los veintinueve tonos humanos completos que se conservan, quince tienen diversas concordancias con manuscritos musicales diferentes que muestran variantes, mientras que trece se encuentran en una única fuente<sup>3</sup>.

Por otro lado, diecinueve están ya editados en alguna de sus variantes o combinando distintas versiones. Las primeras ediciones que tenemos de la música de Navas son de Felipe Pedrell a final del siglo XIX y Rafael Mitjana a principios del XX. En los años setenta (s. XX), Miguel Querol publica sus investigaciones sobre la música española de los siglos XVI-XVIII e incluye tonos de Navas en la colección de los *Monumentos de la Música Española*. Louise K. Stein, en 1993, renueva la línea de investigación sobre los tonos

---

<sup>1</sup> PEDRELL, Felipe: *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, vol. III, La Coruña, Canuto y Barea, 1897, p. XXVIII.

<sup>2</sup> Los datos biográficos revisados y la línea historiográfica al detalle seguida por diversos investigadores acerca de la figura de Juan de Navas se pueden consultar en: MARTÍN GANADO, Celia: «Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719): nuevos documentos sobre su vida y obra», en *Cuadernos de música iberoamericana*, 27 (2014), pp. 71-101.

<sup>3</sup> Las piezas humanas de Navas se hallan en manuscritos recopilatorios conservados en la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Catalunya, Universidad de Santiago de Compostela, la Biblioteca Suro de San Francisco; y de pliegos sueltos existentes en la Biblioteca Nacional de Catalunya, *The Hispanic Society of New York*, y archivos de las catedrales de Segovia, Burgos, Valladolid e Iglesia de San Pedro y San Pablo de Canet de Mar (Tabla 1).



humanos del siglo XVII español, y a partir de entonces se suceden distintas publicaciones que incluyen piezas de nuestro autor, tal es el caso de los volúmenes de Luis Robledo, Patxi García Garmilla, Mariano Lambea y Antonio Ezquerro. Un caso aparte es la edición para intérpretes en la colección *Cuadernos de Daroca* de Nuria Llopis y Celia Martín que mezclan dos fuentes distintas para reconstruir ciertos tonos con el acompañamiento de arpa realizado<sup>4</sup>.

Todas estas ediciones incluyen algunas piezas de Juan de Navas, pero son antologías dedicadas al género del tono humano que reflejan la obra de muchos autores<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> En el epígrafe «edición poética de los tonos humanos de Navas» se da noticia pormenorizada de cada pieza: fuentes, estudios y ediciones. No obstante, la bibliografía para un estado de la cuestión sobre los tonos humanos de Navas: PEDRELL, Felipe: *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, vol. III, La Coruña, Canuto Barea y Compañía, 1897; MITJANA, Rafael: *La Musique en Espagne, Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, París, Librairie Delagrave, 1920; QUEROL, Miguel: *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos*, (Monumentos de la Música Española, XXXV), Barcelona, CSIC, 1973; K. STEIN, Louise K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993; ROBLEDO, Luis: *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid Barroco*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Alpuerto, 2003; GARCÍA GARMILLA, Patxi: *Música a lo divino y a lo humano. 141 obras del archivo de la Catedral de Burgos*, Burgos, Aula Boreal, 2008; LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: *Manojuelo poético musical de Nueva York*, Madrid, CSIC, 2008 y «*Todo es amor*» *Manojuelo poético musical de Barcelona*, Madrid, CSIC, 2013. Lambea también ha introducido las transcripciones de los tonos pertenecientes a la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Bancos Candamo y de la comedia *Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas en la página web del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: <http://digital.csic.es/>; Antonio Ezquerro, *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009; LLOPIS, Nuria y MARTÍN, Celia: *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa. Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Suro, SMMS, M1, de la Biblioteca Suro de San Francisco, California*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009.

<sup>5</sup> A pesar de la escasez de estudios monográficos sobre compositores del siglo XVII español, existen importantes trabajos ya publicados como es el caso de: ROBLEDO, Luis: *Juan Blas de Castro (1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989 (volumen que recoge las músicas de un autor entre los siglos XVI y XVII colaborador de Lope de Vega); BARON y VOGT, John H. y Eric W.: *Obras completas de Cristóbal Galán (ca. 1625-1684)*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1982-2000; ARRIAGA, Gerardo: *José Marín, (ca.1619-1699). Tonos y villancicos*, Madrid, ICCMU, 2008 (exhaustiva investigación que contiene, además de la biografía y recopilación de la obra, un análisis poético-musical detallado).

	<b>Título tono</b>	<b>Fuentes musicales</b>
1	<i>Alado cisne de nieve / Pero bien haces</i>	E-Vc 70/270; E-SCu Ms/265, 92v-93r
2	<i>Albricias zagalas / Aquel rapazuelo</i>	E-Mn Ms/13622, f.87
3	<i>Aura tierna / Amor se viste</i>	E-Mm M/2478, 15r-v E-M Monte Piedad US-SFs SMMS-M1, f.42
4	<i>Aves, flores, estrellas / Fértil estancia</i>	E-Mn Ms/13622, f.12 E-Mn M/2478, 27r US-SFs SMMS-M1, f.41
5	<i>¡Ay, Amor! / En los jardines de Apolo</i>	E-Mn M/2478, 14r-v US-SFs SMMS-M1, f.19
6	<i>¡Ay, qué dolor! / Con cadenas de cristal</i>	US-NYha Ms HC380/824a/43,1
7	<i>Bárbaros moradores / Seguid de mi lira</i>	US-SMMS-M1, f.47
8	<i>Buscaba el amor / Preguntaba al cielo</i>	E-Mn Ms/13622, f.40
9	<i>De la prisión / Arroyo, si has de parar</i>	E-BUa 57/4 E-B Arus R3-6-24
10	<i>Desde el tronco esquivo</i>	E-Mn Ms/13622, f.85
11	<i>Despierta padre del día / Ya la Aurora</i>	E-Mn M/2478, 41v-42r US-SFs SMMS-M1, f.80
12	<i>Dónde esquivada adorada</i>	E-Mn Ms/13622, f.42
13	<i>En este arpon tirano / Pues violentando</i>	E-Bbc M738/62 E-Mn M/2478, 29r US-SFs SMMS-M1, f.82
14	<i>En qué estado / Filis, créeme</i>	US-NYha Ms HC 380/834 <sup>a</sup> /43,2
15	<i>Enamorado de Siques / Tente Siques</i>	E-Mn Ms/13622, f.206 E-SCu Ms/265, 47v-48
16	<i>Esquivada adorada Europa</i>	E-Mn M/2478, 21v-22r US-SFs SMMS-M1, f.2
17	<i>Huyan las sombras del ocio</i>	E-Mn M/2478, 63v US-SFs SMMS-M1, f.60
18	<i>La rosa que reina / Recoge ese llanto.</i>	E-Bbc M738/63
19	<i>Óyeme Deyanira / En la piel</i>	E-Mn M/2478, 19r US-SFs SMMS-M1 f.25
20	<i>Puesto que baja el Amor a la tierra</i>	E-Sc 45/42
21	<i>Puesto que lo inconstante</i>	E-Bbc M738/13

(Cont.)

	Título tono	Fuentes musicales
22	<i>Recibe sacro Apolo / Airecillos suaves</i>	E-Mn M/2478, 36v-37r US-SFs SMMS-M1, f.24
23	<i>Rústicos ciudadanos / Sacro padre</i>	E-Bbc M775/81 E-Mn M/2478, 26r-v US-SFs SMMS-M1, f.73
24	<i>Sabed famosos isleños</i>	US-SFs SMMS-M1, f.124
25	<i>Selva apacible</i>	E-Mn Ms/13622, f.23
26	<i>Sosiega, sosiega / Este globo flechado</i>	US-SFs SMMS-M1, f.109
27	<i>Ven, Amor / Hermosa y lloras</i>	E-Mn Ms/13622, f.67 E-Mn Ms/13622, f.32
28	<i>¿Ves, Laurisel, esa fuente...?</i>	E-Mn Ms/13.622, f.112
29	<i>Ya te cansaste Cupido / No te burles</i>	E-Mn Ms/13622, f.232 E-Bbc M738/14

Tabla1. Tonos humanos de Juan Francisco Gómez de Navas por orden alfabético con sus correspondientes fuentes musicales según el *Repertoire International des Sources Musicales*.

## JUAN FRANCISCO GÓMEZ DE NAVAS (1647-1719)<sup>6</sup>

Cuando se revisan los datos e informaciones que existen sobre la figura de Juan de Navas, comprobamos que se confunden dos personas diferentes: Juan Gómez de Navas (fl.1644-1695), músico cantor y maestro interino de la Capilla Real de Carlos II y, su hijo, Juan Francisco Gómez de Navas, arpista en la misma institución. Miguel Querol ya apuntaba en 1973 que detrás de la autoría Navas podría haber más de un compositor, premisa basada probablemente en la documentación que se conserva en el Archivo General del Palacio Real de Madrid<sup>7</sup>. En 1993, Louise K. Stein establece la diferencia entre padre e hijo, sugiriendo además que gran parte de la obra profana existente es del último, pues al observar las fechas de representación de comedias que contienen tonos del autor se pueden ubicar la mayoría de ellos en los últimos veinte años del siglo XVII<sup>8</sup>. Teniendo en cuenta esta datación de la obra, exis-

<sup>6</sup> Para información detallada de los documentos relativos a la vida del compositor, véase: MARTÍN, «Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719)», pp. 71-101.

<sup>7</sup> QUEROL, *Canciones y cantatas*, pp. 11 y 12.

<sup>8</sup> STEIN, *Songs of Mortals*, pp. 298-331.

ten dos documentos que, de alguna manera, confirman al Navas hijo como autor de los tonos humanos. Uno de ellos está fechado en 1677 y se halla entre los papeles del Archivo Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, en él se ratifican los emolumentos que debe percibir, por sus servicios en la Capilla Real, Juan Gómez de Navas (padre) aclarando que «no está de provecho, pero ha servido bien y por tanto debe mantenérselo en la plaza para que no pase necesidad»<sup>9</sup>; en otro documento fechado en 1689 se dispensa al músico de asistir a la Capilla Real por su avanzada edad y mal estado de salud<sup>10</sup>. Es difícil, por tanto, que Juan Gómez (padre) trabajara componiendo música en estos años y es más que probable que Juan Francisco Gómez de Navas, el hijo arpista, sea el verdadero autor de todos los tonos humanos.

Así pues, nuestro compositor es el que nació en Calatayud en 1647 y tiene por segundo apellido Sagastiberri<sup>11</sup>. Debió de abandonar tierras aragonesas muy pronto, pues su abuelo, Francisco Gómez de Navas, ya trabajaba para el rey como jardinero en las dependencias de las Caballerizas Reales desde 1621<sup>12</sup>. Su padre, Juan Gómez de Navas, es recibido en la Real Capilla como cantor con voz de tenor en 1656 y hacia 1668 ya aparece en un documento como maestro, probablemente interino, de la institución<sup>13</sup>. A la edad de 16 años, Juan Francisco, ingresa en la universidad de Alcalá de Henares, pero se gradúa como Bachiller en la de Salamanca en 1668<sup>14</sup>. Un año después, bajo la protección de Juan Hidalgo y habiendo sido elegido personalmente por él, es recibido como arpista en la Real Capilla<sup>15</sup>; es muy posible que, en este año (1669), su padre, Juan Gómez de Navas, fuera maestro interino de la misma.

En la década de los ochenta su actividad profesional adquiere un nuevo impulso tras la muerte de Hidalgo en 1685, pues le sucede como primer arpista en la Capilla Real<sup>16</sup>. En este tiempo compone tonos para comedias palaciegas, entre ellas: *Venir el Amor al mundo* (1680) de Melchor Fernández de León; *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo

<sup>9</sup> CASARES, Emilio: *El Legado Barbieri*, vol. 2, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986-88, p. 116.

<sup>10</sup> Archivo General de Palacio (AGP), Real Capilla, caja 120, exp. 1.

<sup>11</sup> EZQUERRO, Antonio: «Gómez de Navas y Sagastiberri, Juan Francisco», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, SGAE, 1999, pp. 718-719 y *Música de la catedral de Barcelona*, pp. 21-31.

<sup>12</sup> AGP, Expedientes personales, caja 448, exp. 15.

<sup>13</sup> AGP, Expedientes personales, caja 633, exp. 34.

<sup>14</sup> Archivo Histórico Nacional (AHN), Universidades, caja 464, exp. 152.

<sup>15</sup> AGP, Expedientes personales, caja 16.677, exp. 2.

<sup>16</sup> AGP, Capilla Real, caja 120.

(1662-1704); *Amor es esclavitud* (1688) de Manuel Vidal Salvador (?-1698); y *Amor, industria y poder* (1692) de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-ca.1705).

Ingresa en la Real Cámara de Su Majestad en 1693, el mismo año que también se incorpora a ella Francisco Guerau (1649-1722)<sup>17</sup>. En los últimos diez años de siglo intensificará su labor compositiva como demuestran numerosos recibos de emolumentos, idénticos a los recibidos por Sebastián Durón, que existen en el Archivo del Palacio Real. En 1699 se imprime *Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas, la primera comedia editada con música y texto, de la cual él es autor musical. Con el cambio de siglo y de dinastía monárquica se reduce su actividad en el teatro cortesano. En 1702 y 1709 firma la aprobación para que sean impresos tres tratados teóricos, dos de ellos de compañeros suyos en la Real Capilla: José de Torres (ca. 1670-1738) y Diego Fernández de Huete (ca.1650-ca.1711)<sup>18</sup>. Figura como primer arpista de la Capilla Real de Felipe V entre 1701-1719, año en el que muere<sup>19</sup>. Es enterrado en el convento del Carmen Calzado de Madrid<sup>20</sup>.

Juan Francisco Gómez de Navas fue uno de los compositores más importantes de su generación en el ámbito de la música cortesana. Trabajó durante cincuenta años en la Capilla Real, se relacionó con Juan Hidalgo (1614-1685) en su juventud y con músicos más jóvenes como Sebastián Durón (1660-1716), Antonio Literes (1673-1747) y José de Torres (ca.1670-1738), en su madurez. Su experiencia a lo largo de tantos años en los eventos artísticos-culturales palaciegos hacen de él una figura coyuntural con composiciones musicales que unen las formas ya tradicionales de Hidalgo con las nuevas tendencias hacia lo italiano y lo francés de los jóvenes compositores<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> AGP, Expedientes personales, caja 738, exp. 6.

<sup>18</sup> TORRES, José de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa*, Madrid, Real Imprenta de Música, 1702; FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de escalas y arpeggios con teórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*, Madrid, Real Imprenta de Música, 1702; GUZMÁN, Jorge de: *Curiosidades del canto llano sacadas de las obras del reverendo Don Pedro Cerone de Bérnago, y de otros autores*, Madrid, Real Imprenta de Música, 1709.

<sup>19</sup> MORALES, Nicolás: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle*, Madrid, Casa Velázquez, 1997, pp. 507-516.

<sup>20</sup> AGP, Expedientes Personales, caja 738, exp. 6.

<sup>21</sup> Sobre las influencias francesas e italianas en la música de final del XVII y principios del XVIII véase: CARRERAS, Juan José: «L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)», en LESURE, F. (coord.): *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*. Klincksieck, Académie Musicale de Villecroze, 2000, pp. 61-82; «Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII», en CASARES, Emilio (coord.): *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 205-230.

## COMEDIAS CON MÚSICA DE JUAN [FRANCISCO GÓMEZ] DE NAVAS

De los veintinueve tonos humanos de Juan Francisco Gómez de Navas que se conservan, dieciocho tienen concordancia con comedias palaciegas representadas entre 1680 y 1701, etapa que coincide con la intensa actividad del compositor en la corte. La datación precisa de estas fuentes musicales resulta muy difícil de establecer, pero parece razonable asociar la fecha de composición de los tonos con la de estreno o impresión de los textos dramáticos en los que fueron incluidos. Los once tonos que por el momento no han podido relacionarse con comedias palaciegas son también, como ellas, de tema mitológico, salvo tres con otras temáticas (Tabla 2). En cualquier caso, los veintinueve tonos poseen una indiscutible impronta escénica, ya que, además de las piezas propiamente pensadas para interpretarse dentro de una obra de teatro, otras estarían destinadas a ser cantadas ante un público, fuera este numeroso o reducido, en diversos tipos de espacios: un cuarto, un salón, un corral, un coliseo o una plaza.

El tono *Enamorado de Psiques / Tente Psiques* (15; uno de los once por el momento no asociados a obras teatrales) aparece en una recopilación póstuma de poesías de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), la *Cythara de Apolo*, obra dedicada a la reina madre, Mariana de Austria, e impresa en 1681 gracias al impulso de personajes notables de la administración, la nobleza y las letras<sup>22</sup>.

Tanto Agustín de Salazar y Torres como Melchor Fernández de León, Francisco Antonio de Bances Candamo (1162-1704) o Antonio de Zamora (1665-1727), los otros autores de las comedias con música de Navas, eran habituales de las academias literarias relacionadas con la corte que proliferaron en su época<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> De la *Cythara de Apolo*, varias poesías divinas y humanas que escribió don Agustín Salazar y Torres, se conservan varios ejemplares impresos en la Biblioteca Nacional, para esta edición se ha contrastado con U/9229 V.1 reproducido en la página de la Biblioteca Digital Hispánica. Véase también: PONCE CÁRDENAS, Jesús: «La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres», en *Analecta Malacitana*, 31/1, (2008), pp. 31-59.

<sup>23</sup> Existen numerosos textos impresos en la BNE donde se recoge la memoria de diversas academias en las que participaron estos autores, por ejemplo los catalogados con las signaturas: BNE R/141; BNE R/722; BNE VE/125/6; véase también: EGIDO, Aurora: «Una introducción a la poesía de las academias literarias del siglo XVII», en *Estudios humanísticos*, 6 (1984) pp. 9-26; CAÑAS MURILLO, Jesús: «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 35 (2012), pp. 5-26.

En total, son nueve las comedias conocidas en las que se insertaron algunos de los tonos humanos de Juan Francisco Gómez de Navas:

I. *Labrar flechas contra sí y venir el Amor al mundo* de Melchor Fernández de León, Fiesta que se representó ante sus Majestades, según se menciona en una edición impresa de las *Comedias Nuevas, parte cuarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España*<sup>24</sup>. En las fuentes documentales recopiladas por Shergold y Varey consta un pago al autor por su composición el día 24 de enero de 1680 de dos mil doscientos reales. La primera representación de la que se tiene noticia es del veintidós de diciembre de 1679 por la compañía de Manuel Vallejo en el salón del Buen Retiro para celebrar el cumpleaños de la reina madre. El mismo día también se representó *Faetón* de Calderón de la Barca<sup>25</sup>. Se vuelve a pasar el 4 de noviembre de 1680 en el Alcázar de Madrid para celebrar el santo del rey<sup>26</sup>. La comedia se repuso en numerosas ocasiones y por diferentes compañías en 1689, 1694 y 1697; la última representación de la que se tiene constancia tuvo lugar el cinco de junio de 1698 en la Casa de Campo de Toledo por la compañía de Juan Cárdenas<sup>27</sup>.

II. *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Francisco Antonio de Bances Candamo. «Fiesta Real» que se representó ante los monarcas en el Coliseo del Buen Retiro, para celebrar el veintiséis cumpleaños de Carlos II. La obra contó con gran aparato escénico y maquinaria, numerosas «mutaciones» y cambios de vestuario<sup>28</sup>. Esta comedia se estrenó el nueve de noviembre de 1687 por las compañías de Simón Aguado, de Agustín Manuel y sobresalientes (el galán, gracioso, tercera y cuarta dama) de la de Ángela León. Gustó tanto al rey que se volvió a representar cada día desde el dieciséis hasta el treinta de noviembre. Se repuso el veintitrés y veinticuatro de diciembre para los embajadores de Moscovia y el veintiocho de enero de 1688 para el duque de Sajonia<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> En BNE R-22701, impresión de 1704 y reproducido en la Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>25</sup> SHERGOLD, Norman y VAREY, John E.: *Fuentes para la historia del Teatro en España. Representaciones palaciegas 1603-1699*, Londres, Tamesis Books Limited, 1982, pp. 226, 239 y 259.

<sup>26</sup> *Idem; Fuentes para la historia del Teatro en España. Teatros y comedias en Madrid 1666-1687*, Londres, Tamesis Books Limited, 1975, p. 181.

<sup>27</sup> *Idem; Fuentes para la historia del Teatro en España IX. Comedias en Madrid 1603-1709*, Londres, Tamesis Books Limited, 1986, p. 237.

<sup>28</sup> Datos extraídos de la portada de la «suelta de lujo» impresa por Villa-Diego en 1687, en la BNE R-10527.

<sup>29</sup> SHERGOLD y VAREY, *Comedias en Madrid 1603-1709*, pp. 104 y 186.

III. *Amor es esclavitud de Manuel Vidal Salvador*, fiesta que se representó para celebrar el santo de la reina María Luisa de Orleans en el Coliseo del Buen Retiro<sup>30</sup>.

IV. *Ser fino y no parecerlo*, comedia de Antonio Zamora (1665-1727). Se representó el cuatro de noviembre de 1692 en palacio por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope<sup>31</sup>.

V. *Amor, industria y poder* de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-1705), «fiesta real» para celebrar el cumpleaños del rey el día seis de noviembre de 1692, representada en el Real Coliseo de Buen Retiro por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope<sup>32</sup>.

VI. *La colonia de Diana* (1697), de Manuel Vidal Salvador (†1698), comedia «teatral y armónica» representada en Madrid en 1697 por la familia de la duquesa de Monteleón y Terranova para celebrar el cumpleaños del duque<sup>33</sup>.

VII. *Destinos vencen finezas*, de Lorenzo de las Llamosas, representada el 6 de noviembre de 1698 para celebrar el cumpleaños de Carlos II en el Real Salón de Palacio, dedicada por el condestable a Mariana de Austria. Según consta en la portada de la obra: «Puso la música de ella Don Juan de Navas, dulcísimo Orfeo de este siglo»<sup>34</sup>.

VIII. *Viento es la dicha de Amor*, de Antonio de Zamora, «zarzuela de música» que se representó para el cumpleaños del Conde de Lemus<sup>35</sup>. No se sabe a ciencia cierta en qué fecha se celebró esta representación, Louise K. Stein la sitúa hacia 1700<sup>36</sup>.

IX. *Quinto elemento es Amor* de Antonio de Zamora, «zarzuela de música» para celebrar el santo del rey<sup>37</sup>. Los tres ejemplares que se conservan de esta comedia en la Biblioteca Nacional de España están catalogados con fecha de 1701<sup>38</sup>.

<sup>30</sup> Datos tomados del manuscrito conservado en BNE, MS/16890. Según *ibidem*, p. 57, la obra fue estrenada antes del 2 de diciembre de 1688 por compañías no identificadas.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>32</sup> Datos extraídos del título en la primera página del ejemplar BNE R-18431 y SHERGOLD y VAREY, *Comedias en Madrid 1603-1709*, p. 58.

<sup>33</sup> Datos tomados de la primera página del ejemplar conservado en BNE, T-7840.

<sup>34</sup> Datos en el título de la portada del ejemplar BNE T-3423.

<sup>35</sup> Datos del título en la primera página de la comedia en el manuscrito BNE MSS/14771, f. 37r.

<sup>36</sup> STEIN, *Songs of Mortals*, p. 351.

<sup>37</sup> Título en la primera página de la comedia en el manuscrito BNE MSS/14771, f. 109r.

<sup>38</sup> Aunque la fecha de los manuscritos según la BNE es 1701, habría que considerar la posibilidad de que la representación de esta comedia fuese anterior a la muerte de Carlos II,



<b>I. Labrar flechas contra sí y venir Amor al mundo</b> (1680) Fiesta de Zarzuela en dos jornadas de Melchor Fernández de León.		
13	En este arpón tirano / Pues violentando	2ª Jornada
<b>II. Duelos de Ingenio y Fortuna</b> (1687) Fiesta Real en tres jornadas de Francisco Bances Candamo.		
22	Recibe sacro Apolo / Airecillos suaves	1ª Jornada
21	<i>Puesto que lo inconstante / Y por vientos</i>	
20	Puesto que baja el Amor a la tierra	2ª Jornada
5	¡Ay, Amor! / En los jardines de Apolo	3ª Jornada
11	<i>Despierta padre del día / Ya la Aurora esparce</i>	
24	<i>Sabed famosos isleños</i>	
23	<i>Rústicos ciudadanos / Sacro padre Neptuno</i>	
<b>III. Amor es esclavitud</b> (1688) Fiesta en tres jornadas de Manuel Vidal Salvador.		
10	<i>Desde el Tronco esquivo</i>	1ª Jornada
4	Aves, flores, estrellas / Fértil estancia	2ª Jornada
3	<i>Aura tierna amorosa / Amor de flores</i>	
<b>IV. Ser fino y no parecerlo</b> (1692) Comedia nueva en tres jornadas de Antonio Zamora		
26	<i>Sosiega, que en esta apacible / Este globo flechado</i>	2ª Jornada
<b>V. Amor, industria y poder</b> (1692) Fiesta Real en dos jornadas de Lorenzo de las Llamosas		
12	<i>Dónde, esquivada adorada</i>	1ª Jornada
16	<i>Esquivada adorada Europa</i>	2ª Jornada
<b>VI. La colonia de Diana</b> (1697) Comedia teatral y armónica de Manuel Vidal		
28	¿Ves, Laurisel, esa fuente...?	2ª Jornada

(Cont.)

ya que el título hace referencia a su santo, que era el cuatro de noviembre; teniendo en cuenta que el monarca falleció el uno de noviembre de 1700, pudiera ser que se estrenara en 1699 o incluso no se llegase a representar.

<b>VII. Destinos vencen finezas</b> (1698)		
Fiesta Real en tres jornadas de Lorenzo de las Llamosas.		
18	<i>La rosa que reina / Recoge ese llanto</i>	2ª Jornada
<b>VIII. Viento es la dicha de Amor</b> (1700)		
Zarzuela música en dos jornadas de Antonio Zamora		
25	<i>Selva apacible</i>	2ª Jornada
<b>IX. Amor es quinto elemento</b>		
Zarzuela de música en dos jornadas de Antonio Zamora.		
19	<i>Óyeme, Deyanira / En la piel del centauro</i>	2ª Jornada
<b>X. Tonos sueltos</b>		
1	<i>Alado cisne de nieve / Pero bien haces</i>	
2	<i>Albricias, zagalas / Aquel rapazuelo</i>	
6	<i>¡Ay, qué dolor! / Con cadenas de cristal</i>	
7	<i>Bárbaros moradores / Seguid de mi lira</i>	
8	<i>Buscaba el amor en la llama / Preguntaba al cielo</i>	
9	<i>De la prisión de aquel monte / Arroyo si has de parar</i>	
14	<i>En qué estado nos hallamos / Filis créeme</i>	
15	<i>Enamorado de Siques / Tente, Siques</i>	
17	<i>Huyan las sombras del ocio</i>	
27	<i>Ven, Amor, si eres dios / Hermosa y lloras</i>	
29	<i>Ya te cansaste, Cupido / No te burles más</i>	

Tabla 2. Los tonos humanos de Juan [Francisco Gómez] de Navas agrupados cronológicamente por comedias, indicando jornadas en las que están incluidos y sus números correspondientes en la presente edición según el orden alfabético.

## CUPIDO Y EL PODER DEL HADO: TEMAS LITERARIOS DE LOS TONOS

El tema principal es el amoroso, la mayoría de las veces personificando el sentimiento en la figura de Cupido. Relacionados con el tema amor aparecen una serie de elementos que son lugares comunes en la época; se hace alusión con frecuencia al mito de Psique y Cupido, especialmente al suceso en el que el dios se hiere a sí mismo sin querer. Amor aparece también en numerosas ocasiones asociado a un cisne, a las flores y los jardines, símbolos todos de una perfección fugaz. Son constantes las referencias al llanto y al fuego; el sentimiento amoroso provoca la pasión (fuego) que a su vez causa el llanto de la víctima, estas aguas no consiguen apagar el ardor sino, por lo contrario, avivarlo. En algunos tonos, como *La rosa que reina* (18), se aconseja no llorar, pues al no alimentar el fuego se consigue vencer a Amor.

Asunto no menos importante es el paso del tiempo, relacionado a veces con Cupido para enviar un mensaje sobre lo efímero del sentimiento amoroso. En otras ocasiones ese transcurso de los días, las estaciones o años se presenta unido a la fatalidad del destino, a un concepto determinista de la vida que apunta a las temáticas clásicas de *Vanitas* y *Carpe diem*.

Aparece el tema del sueño, como algo mágico o relacionado de nuevo con Amor, por ejemplo, cuando se manifiesta el deseo de que no despierte Cupido en *Recibe sacro Apolo / Airecillos suaves* (22). Morfeo también va unido al paso del tiempo, al terreno de las acciones humanas, la vida frente a la muerte o la realidad frente al simulacro.

Todos estos argumentos, expuestos aquí muy brevemente, se desarrollan en paisajes floridos, jardines, lugares propios de una Arcadia que son testigos de infinitas contradicciones e ideas opuestas, un contexto estético habitual en el Barroco español<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Sobre temáticas literarias en el Barroco español, véase: SUÁREZ MIRAMÓN, Ana: *Literatura, arte y pensamiento: textos del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011; SABIK, Kazimierz: «El tema del amor en los dramaturgos cortesanos de la escuela de Calderón», en CUSATO, D. A. y FRATTALE, L. (coords): *La penna di venere: scritture dell'ammore nelle culture iberiche*, 2 vols., Firenze, 2002, pp. 287-296. También son muy interesantes las reflexiones sobre Amor cristianizado y su representación emblemática en: ROBLEDÓ, *Tonos a lo divino*, pp. 29-36.

## MÚSICA Y TEXTO EN LOS TONOS HUMANOS DE JUAN DE NAVAS

En los tonos de Navas hay un predominio de la forma coplas-estribillo proveniente de una larga tradición popular desarrollada desde principios del Renacimiento. De nuestra colección de tonos, veintidós presentan esa estructura en las fuentes musicales frente a siete que son sólo coplas. La sección denominada estribillo en los manuscritos musicales manejados muchas veces no coincide con el de los textos dramáticos.

La mayoría de tonos está en compás ternario y en proporción menor, esto es, que el tiempo lo marca la mínima, habiendo tres en cada compás, indicado como «3» en los manuscritos. Según explicó en 1672 el tratadista Andrés Lorente, las piezas escritas en esta proporción, muy utilizada para expresar alegría, debían interpretarse marcando una mínima al dar el compás y dos al alzar:

«... en este tiempo de proporción menor se cantan tres mínimas en un compás, la una es al dar y las dos al alzar (esto a diferencia de la proporción mayor, que en ella se cantan dos semibreves al dar del compás y uno al alzar), porque sea la cantoría más alegre y ligera, por cuanto de ordinario este tiempo de proporción menor es el que más se exercita en los villancicos y músicas de alegría y regozijo<sup>40</sup>».

Muchas de las piezas ternarias presentan además efectos rítmicos por las numerosas hemiolias, indicadas mediante ennegrecimientos en la notación, que subrayan los acentos prosódicos del texto<sup>41</sup>. Cuatro de los tonos están escritos íntegramente en compás binario, indicado con el signo C y denominado «compasillo» en la época: *De la prisión de aquel monte* (9); *Sabed famosos isleños* (24); *Rústicos ciudadanos de las ondas* (23; que tiene estribillo en las fuentes musicales, pero no en el texto dramático); y *Ven Amor, si eres dios* (27). El tiempo en estos casos ha de marcarse con dos mínimas por compás, una al dar y otra al alzar. Gómez de Navas emplea el compás binario básicamente en dos tipos de estructuras ya desarrolladas por Juan Hidalgo en sus «semi-óperas» palaciegas<sup>42</sup>. El primer tipo consiste en una introducción o pequeña sección inicial en compás binario a la que sigue una pieza en

<sup>40</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la Música*, Nicolás de Xamares, Alcalá de Henares, 1672, p. 165.

<sup>41</sup> Para una mayor información sobre el ternario en proporción menor y las hemiolias véase: ROBLEDO, Juan Blas de Castro (1561-1631), pp. 94-98.

<sup>42</sup> Cuando hacemos referencia a la obra de Juan Hidalgo comparándola con la de Navas, siempre es a propósito del género denominado por Louise K. Stein «semi-ópera» dejando fuera de la alusión sus óperas *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la rosa*.

ternario. Un ejemplo claro de este tipo es *Recibe sacro Apolo* (22), que sirve de preámbulo a un tono de tipo bucólico y pastoral constituido por coplas y estribillo: *Airecillos suaves*. Otro tono que sigue el mismo patrón es *Despierta padre del día* (11), con una sección en compás binario que introduce una serie de coplas en compás ternario. Se podría decir que la primera sección en compasillo en este tipo de piezas funciona como una especie de recitativo introductorio. En la comedia *Destinos vencen finezas*, de la que se conserva texto y música, este tipo de secciones iniciales en compás binario son denominadas «recitativo»<sup>43</sup>.

Un segundo tipo de estructura son series de coplas en compás binario, sin estribillo, que suelen formar parte del discurso de la trama, de tal manera que, si las coplas se suprimieran, la comedia no se acabaría de entender. Se trata, por tanto, de textos cantados que narran sucesos importantes del argumento y que incluso desarrollan parte de la acción de la obra. Dos ejemplos de este tipo son *Sabed, famosos isleños* (24) y *Sacro padre Neptuno* (23). Esta función narrativa de pasajes musicales en ritmo binario fue también utilizada por Juan Hidalgo y aunque no cumple toda la normativa italiana con respecto al recitativo, en cuanto a descripción expresiva del texto mediante la retórica musical, sí realiza una función narrativa de la trama que resulta similar a la del recitativo italiano<sup>44</sup>. No todos los tonos de Gómez de Navas en compás binario tienen ese cometido diegético del recitativo; por el contrario, muchas de sus piezas en compasillo nada tienen que ver con ese empleo narrativo del ritmo binario.

En cuanto a la estructura armónica, las piezas tienden más hacia la modalidad que a la tonalidad. Se puede decir que están en un espacio intermedio donde era frecuente hablar de *tonos*, derivados estos de la práctica modal gregoriana. Por razones de cercanía cronológica, territorial y cultural a esta música, es recomendable la consulta del tratado de José de Torres (ca.1670-1738) y la tabla conservada en el archivo histórico del Monte de Piedad de Madrid para una interpretación históricamente informada respecto a los llamados tonos armónicos<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> LLAMOSAS, Lorenzo de las y NAVAS, Juan de: *Destinos vencen finezas*, Madrid, Imprenta de Música, 1699.

<sup>44</sup> Ya se ha hecho referencia a la utilización de la terminología «función de recitativo» en la nota 27 del presente volumen. Véase también, STEIN, *Songs of mortals dialogues of the Gods*, p. 229.

<sup>45</sup> TORRES, José de: *Reglas generales de acompañar*, Madrid, Real Imprenta de Música, 1702, pp. 9-16. La tabla de tonos conservada en el Monte de Piedad de Madrid está publicada en: ROBLEDO, *Tonos a lo divino*, pp. 48 y 49.

Navas emplea figuras retóricas musicales ya desarrolladas por Hidalgo como el juego de los ecos, la *suspiratio* en tonos de tipo lamentoso y las progresiones en el discurso melódico (*synonimias*). Aun así, nuestro autor muestra algunos rasgos de originalidad en su discurso musical como las llamadas *hipotiposis*, es decir, dibujos melódicos describiendo el contenido del texto<sup>46</sup>. En algunas piezas, los cromatismos y las disonancias, siempre dentro de un discurso contrapuntístico y acompañando el significado de los textos, son muy abundantes; es el caso de *Alado cisne de nieve* (1) o *Buscaba el amor* (8). Estos recursos retórico-musicales no eran lo habitual en la música escénica española de la época, son compositores posteriores, como Sebastián Durón, Antonio Literes o José de Torres los que quizás normalizan la utilización de las figuras retóricas en la música teatral. Lucía Díaz Marroquín cuando habla de la recepción de la retórica de los afectos en los tratados musicales españoles del Renacimiento y Barroco afirma que los teóricos peninsulares, y por ende los compositores e intérpretes, al estar anclados a los conceptos platónicos y pitagóricos transmitidos durante la Edad Media, propugnan una corrección contrapuntística zarliniana que censura cualquier exceso que tenga que ver con la expresión musical de los afectos humanos<sup>47</sup>. Esta es una muy buena explicación de por qué la música profana española de la segunda mitad del XVII todavía no muestra un procedimiento compositivo claro basado en la melodía acompañada, atado en exceso a un conservador concepto contrapuntístico, ni manifiesta la abundancia de figuras retóricas musicales que sí exhibe la escena italiana.

Otro de los elementos utilizados por Navas insistentemente es la fórmula de corchea con puntillo-semicorchea en secciones de compás binario. Recurso que da a sus composiciones un cierto aire de *entrée* (pieza característica de las óperas y *ballets* franceses presente en las oberturas de Jean-Baptiste Lully). Por ejemplo, Navas utiliza este procedimiento en el tono *Rústicos ciudadanos de las ondas* (23), donde aplica este ritmo punteado aprovechando la colección de palabras esdrújulas, que Francisco Bances Candamo reparte por toda la escena. La semejanza de esta pieza con la *entrée* francesa no puede considerarse casual; el tono en cuestión, dentro del texto dramático es una invocación a Neptuno y acompaña una apoteósica entrada en escena del dios marino con su cohorte de sirenas, nereidas, tritones y delfines. La misma fórmula rítmica es utilizada por el autor en otros tonos como *Esquivada adorada Europa* (16) de la comedia *Amor, industria y poder* (1692) que,

<sup>46</sup> El término *hipotiposis* es utilizado por Joachim Burmeister en su *Musica poética* de 1606. Véase también: LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y retórica en el Barroco*, Barcelona, Amalgama Edicions, 2000, pp. 107-206.

<sup>47</sup> DÍAZ MARROQUÍN, Lucía: *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008, p. 115.

aunque carece de palabras esdrújulas, es también el acompañamiento a la entrada espectacular en escena de un personaje.

La interacción que existe entre música y texto en los tonos humanos compuestos por Juan de Navas hacen de él una figura precursora en el ámbito musical de la corte madrileña de Carlos II.

## EDICIÓN POÉTICA DE LOS TONOS HUMANOS DE JUAN DE NAVAS

La reproducción de los textos poéticos se ha efectuado según las pautas de edición de teatro español del Siglo de Oro propuestas por la mayoría de grupos de investigación dedicados al tema, es decir, una transcripción acorde con el lenguaje actual<sup>48</sup>.

La ortografía y la puntuación aparecen corregidas; las contracciones y abreviaturas se han desarrollado en su totalidad y los fonemas o palabras añadidas están escritas entre corchetes. Los fragmentos ilegibles se expresan con puntos suspensivos entre paréntesis. La numeración de los versos está consignada a partir del número uno en todos los tonos, incluso en aquellos que tienen correspondencia con comedias. Gracias a la ubicación de algunas de estas piezas musicales en un texto dramático se ha podido también incluir en la edición el nombre del personaje cantante y corregir algunos errores semánticos y gramaticales no muy evidentes. Las primeras impresiones y manuscritos literarios con los que se han cotejado algunas fuentes musicales han sido guías muy útiles para determinar la versificación de los textos. Las acotaciones copiadas en la presente edición han sido extraídas de la fuente literaria indicada como referencia en cada tono.

En cuanto a las diferentes versiones musicales de un mismo tono, por lo general se ha decidido incluir la edición del texto de una sola fuente elegida como referencia, indicando en el aparato crítico las variantes. En algunos casos excepcionales se han editado las distintas versiones por presentarse los textos fragmentados o muy desiguales. La transcripción de canciones que tienen concordancia con una fuente literaria, como ya se ha dicho anteriormente, ha sido contrastada con la misma.

La edición del texto es siempre de la primera fuente musical citada y, en el caso de que la hubiera, también se menciona la fuente literaria que ha servido de comprobante. El comentario a cada fragmento poético incluye un

---

<sup>48</sup> Grupos de investigación como AMP (Aula música poética) y GRISO (Grupo de investigación Siglo de Oro).

breve análisis métrico<sup>49</sup>, algunas aclaraciones oportunas respecto a la comedia a la cual pertenecen, referencias al mito clásico y a la temática literaria del Siglo de Oro<sup>50</sup>.

### 1. *Alado cisne de nieve / Pero bien haces*

Texto: Diego Nájera Cegrí (¿?).

Fuentes Musicales: E-Scu MS/265, 92v-93r; E-Vc, 70/270<sup>51</sup>.

	<i>Coplas</i>		
	Alado cisne de nieve que, naufragando cristales, cuando de ave te desmientes quieres blasonar de nave.	20	Tirano fuiste a tu vida en usurpar lo suave y así vive como muere, o no mueras cuando cantes.
5	¿Por qué central ases pumas arpones de nieve bates, siendo naufragio en el agua quien fue lisonja en el aire?		Gloriosamente animoso triunfarás de los pesares, haciendo dicha a la muerte si fueras como yo amante.
			<i>Estribillo</i>
10	Mira que tu ser desdices, pues pareciesen losma res o hermoso bajel de plata, o blanco escollo de jaspe.	25	Pero, bien haces disfrazando rigores con suavidades, si en ti penas y glorias, las dos neutrales,
15	Si blasonar de sirena has querido el modo, erraste, que tú cantas por morirte y ella canta por matarte.	30	cantando mueres y gimiendo naces.

<sup>49</sup> El análisis métrico y estilístico de los textos sigue las pautas expuestas en: DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. Respecto a las diferentes transformaciones de la forma poética romance se ha tenido muy en cuenta: ALATORRE, Antonio: «Avatares barrocos del romance», en *Cuatro ensayos de arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 12-85.

<sup>50</sup> Las fuentes musicales están citadas de acuerdo con las siglas del RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*). Las fuentes literarias, según convención, con la abreviatura de la biblioteca o archivo en el que se hallen y su signatura correspondiente.

<sup>51</sup> Este tono está incluido en dos colecciones poéticas de tonos que no se han tenido en cuenta para contrastar con las fuentes musicales por ser precisamente antologías y no textos dramáticos o literarios de referencia. Una de dichas versiones es un *contrafactum* a lo divino y está editada por: GOLBERG, Rita: *Tonos a lo divino y a lo humano*, Londres, Tamesis Books Limited, 1981, pp. 65, 66 y 162; la otra fuente se encuentra en la biblioteca de *The Hispanic Society of America* con signatura Ms/ B2392, f. 26v.



Coplas en forma de romance y estribillo combinando heptasílabos y pentasílabos sin llegar a la forma de seguidilla.

El tema, de tradicional simbolismo, identifica el canto del cisne con el esplendor antes de la muerte. Se trasluce una visión pesimista, propia del Barroco español, causada por una idea determinista del destino; cualquier esfuerzo por cambiar el *statu quo* es inútil. El asunto está expresado por medio de paradojas, recurso muy frecuente en esta época.

El manuscrito musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica que tiene coplas en tiempo binario y estribillo en ternario. Musicalmente muestra cierto entramado contrapuntístico y numerosas figuras retóricas.

## 2. *Albricias zagalas / Aquel rapazuelo*

Fuentes musicales: E-Mn Ms/13622, f. 87.

### [Estribillo]

¡Albricias, zagalas,  
que ya no hay Amor!  
Pues, girando al vuelo,  
a los pies cayó  
5 de una cazadora  
más bella que el sol.

¡Ay, que le dio en el corazón!  
Y en las manos de Gileta  
como un pajarito se le quedó.  
10 ¡Albricias, zagalas,  
que ya no hay Amor!

### Copla

Aquel rapazuelo  
aleve y traidor,  
embuste con alas,  
15 deidad e ilusión,  
sabed, zagalejas,  
que se acabó.  
Maldito sea él,  
bendito sea Dios.

Romancillo. Tema que alude al mito de Psique y Cupido para explicar el sentimiento amoroso humano, en este caso parece que describe una situación de ruptura o desamor<sup>52</sup>.

El manuscrito musical es un *solo* con acompañamiento en tiempo ternario y de forma estrófica. La copla muestra una textura homófona en contraste con el estribillo que desarrolla un discurso imitativo, con *gradatios* descendentes y numerosas hemiolias<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> El mito de Psique y Cupido es recogido por Apuleyo en el *Asno de Oro o Metamorfosis*.

<sup>53</sup> LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 121-123.

### 3. *Aura tierna amorosa / Amor de flores se viste*

Comedia: *Amor es esclavitud* (1688) de Manuel Vidal Salvador (¿? -1698).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 42r; E-Mn M/2478, f. 15r.

Fuente literaria: BNE MSS/16890, 30r.

Otras ediciones: ROBLEDO, *Tonos a lo divino*, pp. 57, 100-105; LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 55-57.

<p><i>[Por la parte opuesta de donde salió Amaltea, saldrá Flora, ninfa coronada de flores, y al tiempo que sube se va levantando de la superficie de la tierra un pequeño soplo del aura que yendo en aumento crecerá hasta ocupar los vacíos del aire, e irá sembrando el campo Flora de hermosas cuanto vistosas flores].</i></p> <p><i>[Canta Flora]</i></p> <p><i>Estribillo</i></p> <p>Aura tierna, amorosa, si en una y otra flor, ¡ay!, descansa el amor</p> <p>¡ay!, reposa ven, deliciosa aura apacible, ven, ¡ay!, mientras canto mi mal, mientras lloro mi bien.</p> <p><i>Coplas</i></p> <p>Amor de flores se viste disimulando rigores desde que triste sabe llorar cuando ríen las flores, y pues entre primores,</p>	<p>15</p> <p>20</p> <p>25</p> <p>30</p> <p>35</p>	<p>¡ay!, reposa, ven, deliciosa aura apacible, ven, ¡ay!, mientras canto mi mal, mientras lloro mi bien.</p> <p>Florece su primavera con la inquietud enemiga de quien espera la brevedad con que el ansia mitiga, y pues cuando castiga,</p> <p>¡ay!, reposa, ven, deliciosa aura apacible, ven, ¡ay!, mientras canto mi mal, mientras lloro mi bien.</p> <p>Cupido riesgos señala entre floridos halagos siendo su gala dulce traición de violentos estragos, y pues con sus amagos,</p> <p>¡ay!, reposa, ven, deliciosa aura apacible, ven, ¡ay!, mientras canto mi mal, mientras lloro mi bien<sup>54</sup>.</p>
--	---	--

Combinación de pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos con rima consonante. Según la fuente literaria la primera estrofa, que figura como estribillo en las fuentes musicales, se vuelve a cantar al final de todas coplas, si bien cada una de ellas se remata con los últimos cinco versos del denominado estribillo en las partituras.

<sup>54</sup> Variantes en E-Mn M/2478: v. 23, «y pues entre primores»; v. 33, «y pues entre primores».

Esta pieza tiene lugar en la segunda jornada de la comedia. La mutación es de jardín, con emparrados y fuentes, por la mañana. Suenan los trinos de pájaros cuidados por la ninfa Amaltea, que ya se ha ido después de cantar su tono. A continuación, entra en escena Flora, la ninfa que siembra flores con la ayuda de la brisa (aura). Su canto alude a Cupido y su emblemática relación con el mundo floral.

Los diferentes manuscritos musicales muestran un *solo* con acompañamiento en tiempo ternario y de forma estrófica. Son llamativas las hemiolias que acompañan la semántica y prosodia del texto, el discurso musical se configura de forma homófona entre la voz y el acompañamiento, destacan ciertas ornamentaciones vocales en las palabras «aura apacible» y «deliciosa».

#### 4. *Aves, flores, estrellas / Fértil estancia*

Comedia: *Amor es esclavitud* (1688) de Manuel Vidal Salvador (¿? -1698).

Fuentes musicales: E-Mn M/2478, f. 27r; E-Mn Ms/13.622, f. 12 r; US-SFs SMMS-M1, f. 42r<sup>55</sup>.

Fuente literaria: BNE MSS/16890, f. 29r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 50 y 51.

<p><i>[De lo inferior del jardín va saliendo Amaltea subiendo a lo superior del teatro desarrugando una cinta grande matizada de flores diversas, y al compás de sus acentos van despertando las aves, imitando sus clausulas en trinados compases]</i></p> <p><i>[Canta Almatea]</i></p> <p><i>Estribillo</i></p> <p>Aves, flores, estrellas, imiten mis huellas. Estrellas, aves, flores, copien mis primores, 5 porque estrellas, flores y aves, con dulces ternezas y arrullos suaves me admiren, celebren, veneren y aclamen.</p>	<p><i>Coplas</i></p> <p>Fértil estancia undosa, donde tanta rosa 10 ufana y gloriosa aprende a querer, es tiempo de arder.</p> <p>Fuentes, cuya armonía de noche corría 15 buscando del día feliz rosicler, ya es tiempo de arder.</p> <p>Aves, que desplegando el plumaje blando 20 alegres cantando, salís a volar, ya es tiempo de amar.</p>
--	---

<sup>55</sup> El texto poético se ha copiado de dos fuentes musicales distintas: el estribillo de E-Mn Ms/13.622,12r y las coplas de E-Mn M/2478, 27r.

- |  |   |
|--|---|
| <p>Astros, que sois flamantes<br/>eternos diamantes<br/>25 de orbes inconstantes<br/>para alumbrar,<br/>ya es tiempo de amar.</p> <p>Verde hermosa ribera,<br/>donde Flora espera<br/>30 en su primavera<br/>el fuerte atrever,<br/>ya es tiempo de arder.</p> | <p>Vergel, cuyos claveles<br/>vivos son pinceles<br/>35 para copiar fieles<br/>el tierno adorar,<br/>ya es tiempo de amar<sup>56</sup>.</p> |
|--|---|

Métrica irregular en el estribillo, combinando versos de arte menor y mayor con rima consonante. Coplas de cinco versos de arte menor con rima consonante. Este tono de estructura circular, pues el estribillo en la fuente dramático también consta al final de las coplas, se interpreta en un cuadro de jardín florido. Canta Amaltea, protectora de los pájaros que, según las acotaciones, hacen el eco de la melodía con trinos. Se describe un *locus amenus* propicio para que prenda el amor.

Las fuentes musicales reflejan un tono a solo con acompañamiento de estructura estrófica en compás ternario. Las partituras manuscritas presentan ciertas variantes, pues la que tiene el bajo realizado en cifra de arpa (E-Mn M/2478) sólo recoge las coplas. En esta pieza el autor emplea figuras retóricas musicales como la *circulatio* y la *synonimia*<sup>57</sup>.

### 5. ¡Ay, Amor! ¿Quién entiende tus tiranías? / En los jardines de Apolo

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de F. Bances Candamo (1662-1704).

Fuente musical: E-Mn M/2478, ff. 14r-v.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 43r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 62-64.

<sup>56</sup> Variantes en E-Mn Ms/13.622, f. 12r: v. 3, «copien mis primores»; v. 4, «aves, estrellas y flores»; v. 8, «estancia hermosa». En este manuscrito sólo aparecen el estribillo y una copla. Variantes en US-SFs SMMS-M1: v. 8, «estancia hermosa»; v. 26, «iluminar». En este manuscrito sólo están escritas las cuatro primeras coplas. Variantes en BNE MSS/16890, f. 29r: v. 8, «estancia hermosa»; v. 22, «ya es hora»; v. 27, «ya es hora». En esta fuente literaria no están escritas las dos últimas coplas que refleja el E-Mn M/2478, y además hay una segunda copla que no está en ninguna de las fuentes musicales.

<sup>57</sup> LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 119 y 139.

	[Canta Arión]		
	<i>Estribillo</i>		
	¡Ay, Amor! ¿Quién entiende tus		Quando amaneció, Erictea,
			la verde estancia florida,
		15	encendiendo iba tinieblas
			con las luces de sus niñas.
	Si quieres, si intentas, si buscas, si		Con vivientes resplandores
			iba bostezando el día,
			en cada flor las fragancias
	en males alegres, en tristes delicias,		del verde pensil que anima.
	que cante la pena, que llore la risa.	20	
	[Voz sola]		
	<i>Coplas</i>		
5	En los jardines de Apolo		Sin resistencia las sombras
	yace la noche dormida,		a los rayos de su vista,
	en el pabellón frondoso		discretamente cobardes
	de tanta bóveda umbría.		se ríen, pero no porfían.
	El tenebroso silencio		25
	rompen, con dulce armonía,		Con su gallarda presencia,
	vientecillos que, con hojas,		como a su luz se divisa
	frondosamente respiran.		todo el vulgo de las flores,
			cada flor es maravilla <sup>58</sup> .

Las coplas se desarrollan en forma de romance y el estribillo son versos de arte mayor con rima asonante. En el texto teatral las coplas las canta una voz sola mientras se desarrolla toda una escena con diversos diálogos. En cambio, lo que consta como estribillo en la fuente musical pertenece a otro momento posterior y lo interpreta Arión como un lamento por su amor no correspondido. Es decir, las fuentes musicales mezclan dos tonos que son distintos en la comedia. El fragmento de las coplas presenta un *locus amoenus* al estilo de Arcadia como comienzo de la tercera jornada, que según las acotaciones son los jardines del templo donde viven las musas y lugar donde se va a desarrollar la acción; el estribillo, sin embargo, es la primera estrofa de una queja expresada por el protagonista. Las coplas de las dos fuentes musicales no coinciden, son textos distintos.

Los manuscritos musicales muestran un tono a solo con acompañamiento, de forma estrófica con coplas y estribillo en compás binario y ternario respectivamente. La estructura según la partitura alterna cada copla con la repetición del estribillo al igual que en el texto dramático, la diferencia consiste en que las coplas son de una escena y el estribillo de otra. El autor emplea la *synonimia* en el discurso musical del estribillo<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Las tres últimas coplas no existen en la fuente dramática.

<sup>59</sup> LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, p. 119.

## 6. ¡Ay, qué dolor! / Con cadenas de cristal

Fuentes musicales: US-Nyha Ms HC380/824a/43, 1.

Ediciones poético-musicales: LAMBEA y JOSA, *Manojuelo poético-musical*, pp. 88, 146, 147, 311 y 314.

<i>Estribillo</i>	<i>Coplas</i>
<p>¡Ay, qué dolor! Alivio pido a un jilguero porque sé que, perdido de amor, abrasado muero.</p>	<p>Con cadenas de cristal aprisionaba un arroyo a los álamos y alisos, 15 verdes murallas de un soto.</p>
<p>5 Una enigma que adoro: peno y alcanzo el remedio, gimo de no hallar el alivio y no sé de qué muero.</p>	<p>Oculto músico diestro, un ruiñeñor amoroso se escondía y ocultaba entre las hojas de un olmo.</p>
<p>10 Lloro, peno, gimo, muero. ¡Ay, pajarillo atiende al dolor de qué me quejo!</p>	<p>20 El céfiro, que mecía de las flores los pimpollos, si se llegaba lascivo, se despedía amoroso.</p>
	<p>25 Mas, salió Lisarda al prado, y, de contemplarla absortos, arroyo, pájaro y bruto suspensos quedaron todos.</p>

El estribillo son versos de métrica irregular, con rima asonante en los pares, podría considerarse una variación de romance como las que cita Antonio Alatorre<sup>60</sup>. Las coplas son un romance. El tema es amoroso y se presenta con una introducción en forma de lamento seguida por la descripción de un *locus amenus* en el que finalmente aparece Lisarda, la presencia turbadora que motiva las desdichas amorosas del narrador.

La fuente musical es un dúo de tiple y alto con acompañamiento, escrito en claves altas, de forma estrófica. Según el manuscrito, el tono tiene un estribillo que abarca dos secciones, una en compás ternario y otra en compásillo que enlaza con las coplas también en binario. El discurso musical del estribillo se basa en un carácter imitativo de las dos voces en los comienzos de frase para desembocar en cadencias homófonas, este tipo de desarrollo favorece el empleo de las progresiones. Las coplas son a solo, alternadas las voces.

<sup>60</sup> ALATORRE, «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

## 7. Bárbaros moradores / Seguid de mi lira

Fuentes musicales: US- SFs SMMS-M1, 47<sup>61</sup>.

### Coplas

	Bárbaros moradores de Aonia, suspended, parad, despedid el aliento, el curso, el arco que ciego camina el que no mira el fin.	15	Dóciles de esos rudos peñascos, aprended, copiad y pulid el ingenio, el garbo, el afecto que rompe el escoplo y anima el buril.
5	Rústicos que, en pasivos albergues, ignoráis, teméis, resistís la doctrina, el arte, la ley sagrada, armonía del orbe civil.		<i>Estribillo</i> Seguid de mi lira los dulces acentos, venid, moradores de Aonia, venid, que a Cadmo le funda en Tebas la grande
10	Músicos templarán mis acentos, la fiera, el furor y la lid en concordia, en paz, en amor la lira de Apolo, de Marte el clarín.	20	imperio y escuela del orbe civil.

Tono de métrica irregular, aunque predominan los versos de nueve y doce sílabas, formando estrofas cada cuatro con rima asonante en los pares<sup>62</sup>. Es muy probable que el tema tenga relación con la leyenda de Cadmo quien funda Tebas después de derrotar a los habitantes de Beocia (Aonia)<sup>63</sup>. El narrador hace un llamamiento a los ciudadanos de Aonia y termina exaltando la figura de Cadmo.

La fuente musical es un tono a solo con acompañamiento de forma estrófica, con coplas en binario y estribillo en ternario. En la sección en compasillo repite la primera frase musical (*palillogia*) en la que utiliza la figuración corchea con puntillo-semicorchea para potenciar la palabra esdrújula «bárbaros» también se observa el empleo de la *circulatio* como recurso ornamental<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> GOLDBERG, *Tonos a lo divino*, p. 150.

<sup>62</sup> Véase: ALATORRE, A., «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

<sup>63</sup> Pausanias: *Descripción de Grecia* 9.5. 1ff. Véase también: Grimal, *Diccionario de Mitología*, p. 79.

<sup>64</sup> LÓPEZ CANO, R., *Música y retórica en el Barroco*, pp. 117 y 138.

### 8. *Buscaba el amor en la llama / Preguntaba al cielo*

Fuentes musicales: E-Mn M/2478, ff. 48v-49v; E-Mn MS/13.622, f. 40r; E-B *Canet de Mar* Sant Pere 6/641, 6/642, 6/643<sup>65</sup>.

	<i>Estribillo</i>		Buscaba el amor
		30	y tenía dentro de mi corazón.
	Buscaba el amor		Pregunté al undoso
	en la llama, en la perla,		golfo proceloso
	el ave y la flor,		si era centro hermoso
	y tenía dentro de mi corazón.		de otro ser mayor,
5	Qué bueno iba yo	35	y con sus cristales
	pidiendo razón		perlas y corales
	a las sombras de la luz,		dijo: no me iguales
	a las tinieblas del sol.		que yo soy menor.
	Buscaba el amor		Buscaba el amor
10	y tenía dentro de mi corazón.	40	y tenía dentro de mi corazón.
	<i>Coplas</i>		Pregunté a los prados,
	Preguntaba al cielo		selvas y collados,
	si su hermoso velo		plantas y ganados,
	era su desvelo	45	si era mi pastor,
	causa superior,		y las rosas bellas,
15	mas ni la hermosura		de su estancia estrellas,
	de su llama pura		dicen sin querellas
	era sombra oscura		que mi campo es flor.
	de su excelso ardor.		Buscaba el amor
	Buscaba el amor	50	y tenía dentro de mi corazón.
20	y tenía dentro de mi corazón.		Toda la belleza
	Preguntaba al viento		de Naturaleza,
	si era su elemento		adorno y grandeza
	transparente aliento	55	un rasgo en rigor
	de su real candor;		es del que cifrado
25	pero con donaire		a un copo nevado
	respondía el aire		en mi pecho ha hallado
	que un leve desaire		su esfera mejor.
	era su albor.		Buscaba el amor
		60	y tenía dentro de mi corazón <sup>66</sup> .

<sup>65</sup> Tono humano en los manuscritos *E-Mn* MS/13.622 y *E-Mn* M/2478 y tono divino al Santísimo Sacramento en las fuentes de *E-B* *Canet de Mar*, Sant Pere.

<sup>66</sup> Variantes: En *E-B* *Canet de Mar* Sant Pere 6/641, 6/642, 6/643, tono a lo divino, no aparece la tercera copla; v. 12, «hermoso cielo»; v. 27, «aun leve»; v. 31, «preguntaba»; v. 41, «preguntaba»; v. 44, «su pastor»; v. 55, «del que está disfrazado»; v. 57, «en mi pecho hallado»; v. 58, «se muestra mejor».



Villancico, es decir, estructura variable de versos hexasílabos que conforman un estribillo y coplas con pie + vuelta. El texto trata de la búsqueda del amor en los elementos de la naturaleza, estableciendo una suerte de comparación entre el sentimiento y la grandeza del mundo natural. Las fuentes musicales muestran un tono a solo con acompañamiento de estructura estrófica, escrito en claves altas. En el manuscrito E- Mn MS/13.622, f. 40r sólo aparecen el estribillo y una copla. Destacan en esta pieza las alteraciones, las disonancias y la textura imitativa entre el acompañamiento y la voz; también son significativas las figuras retóricas de repetición como la *synonimia*.

### 9. De la prisión de aquel monte / Arroyo si has de parar

Fuente musical: E- Bua 57/4.

Otras ediciones: GARCÍA, *Obras del archivo de la Catedral de Burgos*, pp. 68-70.

	<i>Coplas</i>		En lisonjas y desprecios vio de soberbio a caído, presunciones de cristal a fragilidad de vidrio.
	De la prisión de aquel monte un arroyo fugitivo, para correr más ligero, rompió de plata los grillos.	20	
5	De peña en peña, saltando le hace en pedazos los riscos, que pocas veces la prisa consideró los peligros.		Nunca tuvo bueno[s] fines quien olvidó sus principios, que para vivir sin nombre es mejor el vivir río.
	Por entre sauces y flores baja mudo y escondido, pero del que va cayendo es cada silencio un grito.	25	Al centro corriendo busca donde triste y sumergido, lo más no sirve de aumento y es su caudal desperdicio.
10			<i>Estribillo</i>
	Por ambicioso le tuvo preso el tiempo, que mal hizo, porque suele haber fortunas que nacen de los castigos.	15	Arroyo, si has de parar, ¿de qué te sirve el correr? Mira que es necio anhelar la altura para caer, la cumbre para bajar.

Las coplas están en romance y el estribillo es una quintilla. El tema, común en el Siglo de Oro, alude al paso del tiempo, con cierto trasfondo de fatalidad causado por una idea muy determinista de la vida. El texto describe el camino azaroso de un río, metáfora de la existencia humana, y acaba con una pregunta retórica que introduce el concepto clásico de *vanitas*.

La fuente musical muestra un *solo* con acompañamiento, en compás binario y de estructura estrófica con coplas y estribillo. Una vez más, Navas

emplea el recurso de la *hypotiposis* para enfatizar el significado de texto, en las palabras «caer» y «bajar»<sup>67</sup>.

### 10. Desde el tronco esquivo

Comedia: *Amor es esclavitud* (1688) de Manuel Vidal Salvador (¿?-1698).

Fuente musical: E- Mn Ms/13.622.

Fuente literaria: BNE MSS/16890, f. 10r.

Otras ediciones: PEDRELL, *Teatro lírico español*, p. 56; MITJANA, *La musique en Espagne*, p. 182.

[A una parte estará un laurel frondoso  
y ocultando sus ramos desabrocha  
del tronco una dama que simboliza a  
Dafne]

[Canta Dafne]

*Coplas*

5 Desde el tronco esquivo  
donde oculta vivo  
quitando a los rayos  
ardientes desmayos,  
sale Dafne infiel,  
ama la constancia  
que ciñe el laurel.

[A otro lado estará un peñasco que se  
desgaja y abraza a Niobe, ninfa que en  
correspondencia de Dafne imita sus  
compases]

[Canta Niobe]

10 Desde el orbe frío  
donde mi albedrío  
sepulcro se labra  
en cada palabra,  
Niobe salió,  
ama la constancia  
con que lloro yo.

[Al lado de Dafne estará una estatua de  
mármol desatándose en raudales que  
la acreditan de fuente y, desmentida

la apariencia, descubre la realidad  
saltando la estatua, en su lugar a  
Aretusa]

[Canta Aretusa]

15 Entre los cristales  
donde son mis males  
helados temores  
de arenas y flores,  
[a] Aretusa ves,  
20 ama la fineza  
no llores después.

[En correspondencia de Aretusa saldrá  
del centro de la tierra una cornucopia  
grande coronada de flores, y pendientes  
de ella unos ramos, y en su corazón  
irá subiendo Amaltea desmintiendo  
los celajes de las flores su vestido, pues  
siendo ellas de diversos matices, él imita  
al armiño en lo blanco, y en subiendo a  
la mediación se desgaja la cornucopia  
transformándose en cándida azucena  
quedando en su cogollo Amaltea]

[Canta Amaltea]

25 La torcida copia  
con que el mayo apropia  
colores fragantes  
y arrullos amantes  
de Amaltea es,  
ama la terneza  
que adoran mis pies<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 132-136.

<sup>68</sup> Variantes en BNE MSS/16890,10r: v. 4, «ardientes ensayos»; v. 5, «Dafne fiel»; v. 6, «ciñe la esperanza»; v. 19, «a Aretusa»; v. 23, «el mayo copia»; v. 28, «adora mis pies».

Coplas formadas por dos pareados más una tercerilla. Dentro de la comedia de Vidal Salvador, este tono se halla en la primera jornada, donde forma parte de una escena muy espectacular con numerosas tramoyas y efectos visuales. Cada copla es cantada por un personaje distinto que dice su propio nombre: Dafne, Niobe, Aretusa y Amaltea. La temática está muy relacionada con la puesta en escena, pues los cuatro personajes se presentan con su atributo característico conectado a la parte del decorado por el cual se introducen en el cuadro escénico.

La fuente musical es una *Tonada a solo* con acompañamiento, de forma estrófica. En la pieza predominan las hemiolias que dan a la música un carácter mayestático acorde con el momento que se representa en la comedia. El discurso musical está basado en la *synonimia*<sup>69</sup>.

### 11. *Despierta padre del día / Ya la aurora esparce*

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo.

Fuente musical: US- Sfs SMMS-M1,78; E- Mn M/2478, ff. 41v-42r.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 49v.

Otras ediciones: LLOPIS Y MARTÍN, *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 62-64; LAMBEA y JOSA, «¡Despierta, padre del día»<sup>70</sup>.

[Por el horizonte del mar sale la aurora en un carro de nubes tirado de cuatro caballos blancos, cantando y arrojando pájaros y flores, y como va saliendo, se van apagando las estrellas, y con la última copla se oculta en lo alto dejando en el mismo horizonte resplandores y reflejos del sol que sale después]

[Canta la Aurora]

*Estribillo*

Despierta padre del día  
que, a tu alborada, con sonoro pico,  
clarines son los dulces pajarillos,  
mostrando en tu joven albor  
matutino,

5 murmureos los aires,  
fragancia las flores,  
gorjeos las aves  
y las fuentes bullicios.

*Coplas*

10 Ya la Aurora esparce  
aljófares fríos  
destilando el cielo  
en blando rocío.

15 Ya deja en los campos  
su llanto benigno  
de sartas de perlas  
tantos verdes hilos.

<sup>69</sup> LÓPEZ CANO, R., *Música y retórica en el Barroco*, p. 119.

<sup>70</sup> LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «¡Despierta, padre del día!», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65897/1/Despierta%20padre%20del%20d%C3%ADa.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

20 Ya diestra retoca,  
en flores y signos,  
colores que negra  
la noche ha escondido.

Los pajarillos dulces,  
al dejar el nido,  
con tiernos gorjeos  
despiertan dormidos.

25 Dormida la rosa  
ya da en el capillo  
esperezos frescos,  
bostezos floridos.

30 En cielos y en tierra,  
números compito  
de estrellas que borro  
a flores que pinto<sup>71</sup>.

Estribillo de forma irregular que combina endecasílabos y versos de arte menor con rima asonante. Las coplas son romancillos. En el texto dramático esta pieza se ubica en la tercera jornada y el estribillo se canta al principio y después de todas las coplas. El tono es interpretado por *La Aurora* y representa el comienzo del día. La música acompaña a una serie espectacular de efectos escénicos que son indicados en las acotaciones entre copla y copla.

Las fuentes musicales presentan variantes armónicas en este *solo* con acompañamiento de forma estrófica. El tono consta de un estribillo dividido en dos secciones, una introductoria en compás binario y otra, contrastante, en compás ternario. Las coplas están en binario. Se observa el empleo de la figuración corchea con puntillo-semicorchea, un ritmo habitual en los tonos de Navas que acompañan la salida a escena de un personaje, en este caso, *La Aurora*.

## 12. ¿Dónde, esquivada...?

Comedia: *Amor, industria y poder* (1692) de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-ca.1705).

Fuentes musicales: *E- Mn Ms/13.622*, f. 42 r.

Fuente literaria: BNE R-18431, f. 12v.

Ediciones poético-musicales: PEDRELL, *Teatro Lírico Español anterior al XIX*, p. 10.

<sup>71</sup> Variantes en E-Mn MS/2474: v. 2, «alboreada»; v. 6, «gorjeos las aves»; v. 7, «fragancia las flores»; v. 21, «pájaros»; v. 23, «gorjeos sonoros»; v. 24, «arrullan dormidos». La quinta copla no existe pero hay otra añadida: Y pues ya la noche / de los rayos míos / huyendo va envuelta / en su manto mismo. Variantes en BNE R-10527: v. 4, «cobrando»; v. 8, «y las fuentes su líquido bullicio»; v. 21, «pájaros»; v. 23, «gorjeos sonoros»; v. 24, «bostezan dormidos».

[Aparecen sobre una nube Cupido y  
Júpiter y cantan]

[Canta Júpiter]

¿Dónde, esquivada adorada,  
se empeña tu hermosura,  
sin ver en la espesura  
de esta selva intrincada

5 que, hasta las vides, con nudos  
constantes,  
enlazan benignas los olmos amantes?  
Vuelve, no llegues, no,  
donde la hermosura le sirve al  
rigor<sup>72</sup>.

Estos versos podrían encajar en la estructura de una silva, aunque alguno sea dodecasílabo en vez de endecasílabo. El fragmento se halla en la primera jornada del texto dramático y es parte de un dúo musical interpretado por Júpiter y Cupido en una salida a escena con tramoyas cantando sobre una nube. *¿Dónde esquivada adorada...?* es una copla interpretada por Júpiter que con el apoyo de Amor trata de convencer a Europa para que no vaya al templo de Diana.

La fuente musical es un *solo* escrito en claves altas, de forma bipartita, con una primera sección en compasillo y una segunda en ternario. Parece un fragmento musical que forma parte de una unidad mayor. Presenta la característica figuración de corchea con puntillo-semicorchea en el binario, y hemiolias en el ternario.

### 13a. *En este arpón tirano / Pues violentando / Aves, flores, peces, brutos*

Comedia: *Labrar flechas contra sí y venir Amor al mundo* (1680) de Melchor Fernández de León.

Fuente musical: E-Bbc M738/62.

Fuente literaria: BNE MSS/18331, f. 164v.

[Canta Cupido]

*Recitado*

En este arpón tirano,  
fiero peligro,  
escándalo ligero  
de los sentidos,

5 despedido del arco  
seré en tu pecho,  
y que llegue a vengarme...

[ *Al ir a disparar la flecha cae y se la clava* ]

¡Valedme, cielos!

<sup>72</sup> Se han corregido dos errores, en el v. 6 se cambia «benignos» por «benignas» para que corresponda el género con «vides», y en el v. 7 se modifica el tiempo verbal de «vuelven» por «vuelve».

- Coplas*
- 10 Pues violentando la cuerda del arco,  
por dar a su fuga mayor vencimiento,  
entre mi propia prisa he caído  
y con mis flechas herido me veo.
- Cómo traidoras, mis propias  
violencias  
sus rabias convierten contra mi  
mesmo.
- 15 ¡Malhaya el esfuerzo que aleve  
[dispuso]<sup>73</sup>  
que se llegase a culpar el esfuerzo!
- A qué temple tan raro la flecha  
debió, entre mi furia, a su origen  
primero,  
que va helando la vida con llama  
20 y va encendiendo la vida con hielo.
- El corazón, del horror asustado,  
quiere medroso vertirse del pecho,  
y en el volcán que padece su ira  
va tropezando de incendio en  
incendio.
- 25 ¡Qué susto! ¡Qué pena! ¡Qué ansia!  
¡Qué angustia!  
¡Qué temor! ¡Qué pesar y qué  
tormento!  
La vida fallece, el juicio delira,  
la voz titubea y desmaya el acento<sup>74</sup>.
- Recitado*
- 30 Aves, flores, peces brutos,  
montes, valles, riscos, [senos]<sup>75</sup>,  
plantas, fuentes, [ríos]<sup>76</sup>, mares,  
astros, signos y luceros:  
oíd mi gemido, escuchad a mi voz,  
atended a mi llanto, mirad mi  
tormento,  
35 pues que soy el Amor y de mí  
muero<sup>77</sup>.

Otras ediciones: STEIN, *Songs of Mortals*, pp. 523 y 524.

### 13b. *En este arpón tirano / pues violentando*

Comedia: *Labrar flechas contra sí y venir Amor al mundo* (1680) de Melchor Fernández de León.

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 80r; E-Mn, M/2478, ff. 29r-v.

Fuente literaria: BNE MSS/18331, f. 164v.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 60 y 61.

<sup>73</sup> «Dispuesto» en el manuscrito musical, corrección basada en la fuente literaria.

<sup>74</sup> En la fuente musical no se incluye la última copla (versos 25-28).

<sup>75</sup> Corrección de error: en el manuscrito musical, «ceños»; en la fuente literaria, «senos».

<sup>76</sup> Corrección de error: en el manuscrito musical, «riscos»; en la fuente literaria, «ríos».

<sup>77</sup> Variantes del texto en E-Mn, MSS/18331: v. 1: «Y así este arpón»; v. 6: «será a su pecho»; v. 9: «cuerda tirana»; v. 10: «seguimiento»; v. 18: «al origen»; v. 22: «huirse»; v. 23: «parece»; v. 33: «escuchad mi lamento».

	<i>[Canta Cupido]</i>		A qué temple tan raro la flecha derivó,
	<i>Estríbillo</i>		entre mi furia, su origen primero,
	Y así este arpón tirano,	20	que va helando la vida con llamas y encendiendo la vida con hielos.
	fiero peligro,		El corazón, del horror asustado,
	escándalo ligero		quiere medroso salirse del pecho,
5	de los sentidos,		y, en el volcán que padece su ira,
	despedido del arco		va tro[m]picando de incendio en
	será en tu pecho,		incendio.
	el que llegue a vengarme...	25	¡Qué susto! ¡Qué pena! ¡Qué ansia!
	<i>[ Al ir a disparar la flecha cae y se la clava]</i>		¡Qué angustia!
	¡Valedme, cielos!		¡Qué mal! ¡Qué temor! ¡Qué pesar!
	<i>Coplas</i>		¡Qué tormento!
	Pues violentando la cuerda, tirando		La vida fallece, el juicio delira,
10	por dar a su fuga mayor seguimiento,	30	la voz titubea y desmaya el acento.
	entre mi propia prisa he caído		De púrpura ardiente la tierra se baña
	y con mi flecha herido me veo.		y, al paso que va de la herida
	Como traidoras, mis propias		saliendo,
	violencias		en lugar de ir gastando la vida,
	sus rabias convierten contra mi		con el dolor, va la vida saliendo.
	mesmo.		¡Ay, infelice, que lloro y suspiro!
15	¡Malhaya el esfuerzo que aleve	35	¡Ay, infeliz, que me abraso y me
	dispuso		quemó!
	que se llegase a templar el esfuerzo!		Y por decir una vez esta ira:
			¡ay, infeliz, que me he entrado en mi
			pecho! <sup>78</sup>

El estribillo son dos seguidillas y las coplas son estrofas de cuatro versos, en su mayoría endecasílabos, con rima asonante en los pares. La comedia describe parte del mito de Psiquis y Cupido, y concretamente el episodio en el que Amor se hiere con una de sus propias flechas. El dios niño está persiguiendo a Glauco, personaje que no quiere enamorarse y, al tratar de alcanzarlo con un disparo, se le escapa una saeta lacerándose a sí mismo. La acción que describe el tono sucede en la segunda jornada, poco antes de finalizar la comedia.

<sup>78</sup> Variantes del texto en E-Mn, M/2478, v. 1: «en este arpón»; v. 6: «seré»; v. 9: «la cuerda del arco»; v. 10: «por darle a su fuga mayor vencimiento»; v. 16: «culpar el esfuerzo»; v. 18: «debí»; v. 19: «va dando»; v. 20: «ha encendido la vida con hielo»; v. 22: «huirse del pecho»; v. 24: «tropezando»; v. 29: «la tierra se hacía»; v. 32: «la vida creciendo»; v. 35: «de una vez»; v. 36: «en mí mismo».

Variantes del texto en E-Mn, MSS/18331, v. 6: «será a su pecho»; v. 9: «cuerda tirana»; v. 16: «culpar»; v. 18: «al origen»; v. 22: «huirse»; v. 23: «parece»; v. 24: «tropezando»; v. 32: «creciendo»; v. 35: «de una vez»; v. 36: «mí mismo».

En US-SFs SMMS-M1, f. 82r y E-Mn M/2478 ff. 29r-v, la pieza es un solo con acompañamiento, de forma estrófica, con estribillo y coplas. El manuscrito E-Bbc M738/62, presenta en cambio una pieza más amplia con dos secciones diferenciadas; la primera consta de un recitado en compás binario, seguido de coplas en ternario; la segunda sección comprende otro recitado, también en compás binario y una parte de carácter lamentoso en ternario. Estas diferentes secciones evidencian que el tono es un fragmento musical dentro de una comedia. Los tiempos binarios muestran la figuración corchea con puntillo-semicorchea y el discurso musical emplea el recurso retórico de la *synonimia*<sup>79</sup>.

#### 14. *En qué estado nos hallamos / Filis créeme*

Fuente musical: US-NYha Ms HC 380/834a/43, 2.

Ediciones poético-musicales: LAMBEA y JOSA, *Manojo poético-musical de Nueva York*, pp. 239-240.

	<i>Coplas</i>		
	En qué estado nos hallamos, Filis, los dos tan alegres, pues cada uno con el otro no hace más de lo que quiere.		De celosas ansias nunca vemos dimes ni diretes, 15 que cada uno se fabrica la seguridad que puede.
5	Cuando nos lo pide el alma nuestro albedrío se prende y después, hasta que avisa, a su libertad se vuelve.		En la casa del amor, que pobres a tantos tiene, vivimos el mejor cuarto 20 sin pagar los alquileres.
	Los incendios amorosos		<i>Estribillo:</i>
10	que en nuestra pasión convergen, ni apagan cuando se aflojan ni afligen cuando se encienden.		Filis, y créeme que esto es vivir, lo demás es molerse.

Romance con estribillo de tres versos, dos pentasílabos y un endecasílabo. El tema es amoroso con referencia a Filis, personaje femenino común en la poesía española del Siglo de Oro.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de arpa, de forma estrófica con coplas y estribillo. Toda la pieza está en compás ternario. Las coplas muestran un discurso imitativo entre la parte de voz y la de acompañamiento al arpa.

<sup>79</sup> LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 119-121.



**15. Enamorado de Siques / Tente Siques**

Poema de *La Cythara de Apolo* de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675).

Fuentes musicales: E-Scu MS/265, ff. 47v-48r; E-Mn Ms/13.622, f. 206r.

Fuente literaria: BNE U-9229.

	<i>Coplas</i>		Con luz y puñal intenta mirarle y darle la muerte, luz y puñal son tus ojos que más matarle que verle.
	Enamorado de Siques, baja Amor a los vergeles que las campanas del aire fabrican y desvanecen.		
5	En los brazos de la ninfa dormido el ardor suspende, que estando favorecido no es mucho que se durmiese.	25	Llega la luz, y al mirarle el odio en piedad se vuelve, y quien con Amor se enoja, sus mismas armas le ofenden.
	Entre las sombras oculto, Amor su beldad desmiente porque es tirano volcán que sin alumbrar enciende. Verle Siques solicita, mas en vano lo pretende,	30	Despierta y huye Cupido, y Siques lamenta al verle, que cuando la deja Amor es sólo cuando le tiene.
10			<i>Estribillo</i>
15	que nadie fuera infeliz si el Amor dejara verse.	35	Tente, Siques, espera, no le despiertes porque descansa el mundo cuando Amor duerme. Teme, tirana, teme, que si tú le despiertas él te desvele <sup>80</sup> .
20	De los floridos pensiles le imagina aspid alevé y lo que de amor presume, le dice verdad y miente.		

Romance con estribillo. En el texto poético de Salazar y Torres el estribillo se repite cada dos coplas. El tema versa de nuevo sobre el mito de Psique y Cupido<sup>81</sup>.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, escrito en claves altas, de forma estrófica con coplas y estribillo. El discurso musical es contrastante, siendo imitativo en las coplas y homofónico en el estribillo. La versión musical de esta pieza en el Manuscrito Guerra (E-Scu MS/265) presenta más disonancias que en la conservada en el Manuscrito Gayangos-Barbieri de

<sup>80</sup> Variantes en BNE T-6896: v. 35, «pues descansa»; v. 36, «porque Amor».

<sup>81</sup> Véase: GRIMAL, *Diccionario de mitología*, p. 458.

Madrid (E-Mn Ms/13.622, f. 206r). Son numerosas las figuras retórico-musicales de repetición como las *synonimias*<sup>82</sup>.

### 16. *Esquiva adorada Europa*

Comedia: *Amor, industria y poder* (1692) de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-ca.1705).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 3v; E-Mn M/2478, ff. 21v-22r; E-Bbc M3660, ff. 1v-2r.

Fuente literaria: BNE R-18431, f. 19r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 42 y 43.

[Éntranse todas repitiendo estas voces,  
va bajando Júpiter poco a poco y al  
entrar la última, Europa la detiene]

[Canta Júpiter]

*Coplas*

Esquiva adorada Europa  
cuyos ojos soberanos  
siempre son en el tormento  
de mi amoroso cuidado,

5 cuando alumbran soles,  
cuando duermen astros,  
cuando animan luces,  
cuando matan rayos.

10 Escucha, de mi dolor;  
el humilde amable llanto,  
pues al caudal, que infelice  
a mis ardores desato,

se bordan las flores,  
se visten los mayos,  
se anegan los riscos,  
se riegan los campos.

15 No sólo porque de rosas  
catres te ofrezca el verano,  
cuanto por lograr, en donde  
estampe tu pie sagrado,  
20 pises desdeñosa  
el matiz que ufano  
gala a ti te pide,  
cuando a mi desmayo.

25 Y ahora, pues de mi acento  
oyes tan tierno el cuidado,  
que en vez del monte le vuelve  
ecos el céfiro blando.

30 Respóndele al fuego  
tan tierno el halago,  
que los sustos sólo  
queden desairados<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 119-121.

<sup>83</sup> Variantes en E-Mn M/2478: v. 9, «escuela es de mi dolor»; v. 11, «al raudal»; v. 12, «rigores»; v. 14, «se adornan los campos»; v. 15, «se argentan los riscos»; v. 16, «se anegan los prados»; v. 17, «no tanto»; v. 19, «que donde»; v. 20, «se estampe»; v. 25, «oye, pues que»; v. 28, «celos»; v. 29, «respóndale».

Variantes en BNE R-18431: v. 19, «que donde»; v. 20, «se estampe»; v. 29, «ruego».

Romances alternados con romancillos. El texto dramático trata el mito del rapto de Europa por Júpiter. El tono es cantado por el dios cuando entra en escena descendiendo del cielo. En este fragmento Júpiter intenta seducir a la noble con lisonjas a pesar de reprocharle su indiferencia.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica. El tono tiene dos partes, una en binario y otra en ternario. En la primera aparece la figuración corchea con puntillo-semicorchea habitual para las entradas en escena de ciertos personajes, según estamos viendo en toda la obra de Navas; y la segunda parte, en ternario, está construida a partir de progresiones (*synonimias*).

### 17. *Huyan las sombras del ocio*

Fuentes musicales: US- SFs SMMS-M1, f. 60r; E-Mn M/2478, f. 63v.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 58 y 59.

#### *Coplas*

<p>Huyan las sombras del ocio que,  <span style="float: right;">horrible,</span>  en estas montañas buscó mi peligro,  y serenen las nieblas la llama de  <span style="float: right;">Amor</span>  que tras él buscándole vino.</p>	<p>15</p> <p>20</p>	<p>Que alcázares cielos en este distrito  hallarse pudieron los de este edificio,  que ya el día a la tierra semeja, aquel  que a la esposa el esposo previno.  Cuando tálamo honesto bajando,  pedazo feliz del celeste zafiro,  adornada de joyas la misma,  es poca la llama, el poder que la hizo.</p>
<p>5 Y, para que sepas a cuánto te obligan  de su fineza los tiernos cariños,  que implicara a las leyes de amante,  que fuera el amor y no fuera el fino.</p>	<p>5</p>	<p>Entra pues, que las puertas abiertas  te esperan a ser tu amparo y tu asilo,  entra pues, que el esposo a buscarte  al embozo vendrá sin ser conocido.</p>
<p>De esa antorcha ilustrada, a los rayos  <span style="float: right;">siguiendo,</span>  10 verás que, a tanto conflicto  como verte del mundo arrojada,  te busca y te alberga en alcázares  <span style="float: right;">ricos.</span></p>	<p>25</p>	<p>Toma la luz y no muerta la halles,  y desvelada responde a su silbo,  que a tus puertas recoja la noche  nevado el cabello de blando rocío<sup>84</sup>.</p>

<sup>84</sup> Variantes en E-Mn M/2478: v. 2, «su peligro»; v. 5, «le obligan»; v. 8, «fuera fino»; v. 9, «de esta antorcha ilustrados dos rayos»; v. 11, «arrojado»; v. 14, «pudieran en este edificio»; v. 15, «de aquel»; v. 27, «la coja»; v. 28, «nevando». Las dos últimas coplas no aparecen en este manuscrito.

Estrofas de cuatro versos de arte mayor (prevalecen los endecasílabos) con rima asonante en los pares, quizás un avatar de romance<sup>85</sup>. Aunque no se puede afirmar con seguridad que estos versos pertenezcan a una comedia mitológica, el hecho de que los manuscritos musicales en los que aparece el texto sean colecciones que en su mayoría recogen tonos humanos añadido a la profusión de cultismos y metáforas que muestra la pieza podrían indicar su pertenencia a una obra palaciega. Por otra parte, en la colección literaria de tonos de Don Jerónimo Nieto Magdaleno existe una versión de este mismo tono, *Huyan las sombras del ocio*, con algunas variantes textuales que le dan un marcado carácter religioso<sup>86</sup>.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, escrito en claves altas, de forma estrófica y en compás ternario.

### 18. *La rosa que reina / Recoge ese llanto*

Comedia: *Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-ca.1705).

Fuentes musicales: E-Bbc M738/63<sup>87</sup>.

Fuente literaria: BNE T-3423, p. 37v.

Otras ediciones: QUEROL GAVALDÁ, M., *Cantatas y canciones para voz solista*, p. 3; LAMBEA y JOSA, *Todo es Amor*, pp. 165-169.

[Mutación de salón real con gabinete,  
salen Dido y Anarda]

[Canta Anarda]

Estribillo

La rosa que reina el dominio del  
prado  
porque oye un jilguero,

que al alba madruga  
a llorar afectos,  
5 vierte, rompe, exhala  
sus perlas, sus hojas, su aliento  
y el alba le dice:  
no pierdas ociosos floridos  
requiebros.

<sup>85</sup> ALATORRE, «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

<sup>86</sup> GOLDBERG, *Tonos a lo divino*, p. 54.

<sup>87</sup> Existe otra fuente musical de esta pieza, que no se ha empleado en esta edición, incluida en la edición original de texto y música de 1699 de *Destinos vencen finezas* (E-Mn R/9348). Véase: CARRERAS, Juan José: «'Conducir a Madrid estos moldes': Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)», en *Revista de Musicología*, 18/1-2 (1995), pp. 113-141.

<p><i>Coplas</i></p> <p>10 Recoge ese llanto pues aquel jilguero cruzar� la esfera con rápido vuelo, y al ir a otro clima tus ansias huyendo</p> <p>15 quizá aun tu memoria dejar� en el viento.</p> <p>No rompas el nácar que viste tu pecho, mejor es que sirva</p>	<p>20 al ansia de velo, pues penas que salen del labio a los riesgos pasan a peligros si antes son misterios.</p> <p>25 Enjuga esas voces de néctares bellos pues sus desperdicios crecerán tu fuego, no hagas que inmóvil</p> <p>30 arrepentimiento labre otro martirio lo que ahora es remedio<sup>88</sup>.</p>
---	--

El estribillo es una estrofa con métrica irregular, con dos dodecasílabos que abrazan seis versos de arte menor con rima asonante en los pares. Las coplas son romancillos. La estrofa que en la fuente musical (E-Bbc M738/63) consta como estribillo, en las ediciones originales de la comedia (E-Mn R/9348 y BNE T-3423, f. 37v) no es nombrada como tal. El tono es cantado al comienzo de la segunda jornada por Anarda, una dama de la corte de Cartago, la escena representa un momento de esparcimiento en el salón real. La temática, frecuente en la literatura del Siglo de Oro español, describe el llanto que de forma paradójica aviva el fuego de la pasión amorosa. El texto es alegórico, aconseja no dejarse llevar por amores inconvenientes o efímeros.

La fuente musical es un *solo con instrumentos*, que tiene partes separadas para voz, viol n, viol n y acompañamiento, está escrito en compás ternario y muestra una forma estrófica con estribillo y coplas. En este tono destacan el discurso imitativo de las partes y el empleo de figuras retóricas musicales de *hipotiposis*, que potencian el significado de palabras como «vuelo» o «rápido». Como ya se ha indicado anteriormente, lo que es denominado «estribillo» en el manuscrito musical no aparece con ese nombre en la fuente dramática.

<sup>88</sup> Variantes en BNE T-3423: v. 19, «que de inútil».

### 19. Óyeme, Deyanira / En la piel del centauro<sup>89</sup>

Comedia: *Quinto elemento es Amor* de Antonio Zamora (1665-1727).

Fuentes musicales: US- SFs SMMS-M1, f. 24r; E-Mn M/2478, ff. 19r-v.

Fuente literaria: BNE MSS/14771, f. 122v.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 47-50.

	<i>[Sale Heracles como abrasándose en una piel blanca que tirará debajo]</i>		más me quema la causa porqué me quemo.
	<i>[Heracles]</i>		No tenía tu enojo, tirana, más vil instrumento,
	<i>Estrillo</i>	25	– ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor! ¡ay, qué tormento! –
	Óyeme, Deyanira, si en tanto incendio más me quema la causa porqué me quemo.		Sin hacer que otra vez me dé muerte quien me ha muerto, porque en mi incendio
	<i>Coplas</i>	30	más me quema la causa porqué me quemo.
5	En la piel del centauro me abraso. ¡Piedad, santo cielo! ¡Ay, qué ansia! ¡Ay, qué dolor! ¡Ay, qué tormento!		Ojalá de mis tristes pavesas se encarguen los vientos, – ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor!
10	Que no temo las iras por iras sino por celos, con que en mi incendio más me quema la causa porqué me quemo.	35	¡ay, qué tormento! – porque vuelen a donde no enojen más a tu cielo, sin que en mi incendio más me queme la causa
15	Para esto, tirana hermosura, cruel, para esto, – ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor! ¡ay, qué tormento! – que no me vendió tu favor como halago	40	porqué me quemo.
20	el que es desprecio, porque en mi incendio	45	Sólo tengo en las penas que sufro aleve un consuelo, – ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor! ¡ay, qué tormento! – que es dejar la pasión en ti viva y no el objeto, aunque en mi incendio más me quema la causa porqué me quemo.

<sup>89</sup> Se ha incluido la edición de esta pieza porque en el manuscrito de la Biblioteca Sutro de San Francisco está atribuida a «Navas», aunque el mismo tono consta como de Sebastián Durón en otras fuentes, por ejemplo, en E-Bbc M738/8.

50 Y pues ya a los ardores vencida  
 materia falezco,  
 – ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor!  
 ¡ay, qué tormento! –  
 a morir voy a donde no puedas

55 ver que muero,  
 cuando en mi incendio  
 más me quema la causa  
 porqué me muero<sup>90</sup>.

El estribillo es una seguidilla, las coplas, de métrica irregular y rima asonante en los pares, podrían ser consideradas un avatar tardío de romance con estribillo<sup>90</sup>. El tema hace referencia al mito de la túnica de Neso, extraído de las *Fábulas* de Higino. Cuenta la leyenda que, al intentar violentar a la princesa Deyanira, el centauro Neso muere herido en el pecho a causa de una flecha lanzada por Heracles. Mientras el centauro agoniza, convence a Deyanira de que la sangre de su corazón es un poderoso filtro amoroso que hará que Heracles permanezca siempre a su lado. Cuando la princesa comienza a tener dudas sobre la fidelidad del héroe unta la ponzoña en una capa que ofrece a Heracles con la esperanza de retenerlo, pero este al ponerla se va quemando poco a poco, siendo víctima de una muerte dolorosa y lenta. El tono describe la queja del héroe al constatar que la verdadera causa de su muerte son los celos de su esposa y no las llamas<sup>91</sup>.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica con estribillo y coplas, escrito en compás ternario. El tono incluye numerosas hemiolias que subrayan los versos repetidos en cada copla del estribillo.

## 20. Puesto que baja el amor a la tierra

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo (1662-1704).

Fuente musical: E- SE 45/32.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 27r.

Otras ediciones: LAMBEA y JOSA, «Puesto que baja el Amor a la tierra»<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> ALATORRE, «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

<sup>91</sup> GRIMAL, *Diccionario de mitología*, pp. 135 y 136.

<sup>92</sup> LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «Puesto que baja el Amor a la tierra», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65899/1/Puesto%20que%20baja%20el%20Amor%20a%20la%20tierra.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

*[Sobre un cisne batiendo las alas, va bajando Cupido, por una parte y, por la contraria, va subiendo la Fortuna sobre su rueda con alas, y se cruzarán los dos en el aire]*

*[Cupido]*

*Estribillo*

Puesto que baja el amor a la tierra de cándidos cisnes batiendo las alas, sudando el calor que el pecho se enciende, destilen los ojos océanos de agua.

*[Fortuna]*

*Coplas*

- 5 Pues, hoy la Fortuna se sube a su esfera,  
que son los vagos palacios del viento,  
despedidas las llamas del alma,  
lloren los ojos centellas de fuego.

*[Cupido]*

- A herir de Eriectrea y de Cintia los pechos,  
10 la tierra florida fecunda mi planta,  
pues para hacerlos, en todo, infelices,  
hacer queridos los jóvenes, basta.

*[Fortuna]*

- Al aire me subo a encender un peligro  
porque los hombres, errados al verlo,  
15 por castigo lo tengan y no por desdicha,  
y mi envidia parezca influjo del cielo.

Estrofas de cuatro versos de arte mayor (predominan los dodecasílabos) con rima asonante en los pares. En la comedia este tono es interpretado al principio de la segunda jornada por Cupido y Fortuna. En la fuente musical falta una copla de las cuatro que cantan los personajes según el texto dramático y, además, lo que consta como estribillo en la partitura, en la obra teatral es una copla más. La escena representa los planes de Amor y Fortuna para interferir en la situación amorosa de Eriectrea y Cintia, las dos protagonistas femeninas. Es difícil captar el sentido del texto poético fuera de la comedia porque está inmerso en la trama, de forma que el correspondiente pasaje musical cumple una función de recitativo. La escena es espectacular, ya que los dos personajes aparecen en ingenios voladores.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica, con estribillo y coplas, escrito en compás ternario. El discurso musical es de textura homofónica. En la comedia este tono es cantado por dos personajes que intervienen cantando una copla cada uno alternándose.



## 21. Puesto que lo inconstante / Y por vientos y mares

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo (1662-1704).

Fuente musical: E-Bbc M738/13.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 18r.

Otras ediciones: LAMBEA y JOSA, «Puesto que en lo inconstante»<sup>93</sup>.

*[Ábrese el foro, extendiéndose el mar hasta el último centro de la perspectiva de donde saldrá la Fortuna en pie sobre un orbe de plata y una vela de navío y delante un coro de sirenas. Y de arriba bajará un coro de cupidillos dando vuelta circundando al Amor, que baja en medio de ellos, sentado en la cima de un cogollo que se irá desprendiendo de la altura hasta la medianía del teatro y cantan a dúo Fortuna y Amor]*

*[Fortuna y Cupido]*

Puesto que lo inconstante  
de mis sucesos,  
hija soy de las ondas,  
yo, de los vientos,

5    contra ese infeliz joven  
      conjure[n] a un tiempo  
      de las aguas, peligros,  
      del aire, riesgos,

      diciendo a un tiempo:  
10   ¡Arma! ¡Guerra!  
      ¡Los elementos!

      Y por vientos y mares,  
      flechas y remos,  
      sienta sus celos,

15   diciendo a un tiempo:  
      ¡Arma! ¡Guerra!  
      ¡Los elementos!<sup>94</sup>

Dos seguidillas más una tercerilla, que hace de estribillo, y una coda final de tres versos de arte menor. La métrica de la segunda estrofa no cuadra porque el verso seis, en el manuscrito musical, es erróneo, algo evidente cuando se contrasta con la fuente dramática. En la comedia, este tono se inserta al final de la primera jornada y la frase recurrente que hace las veces de estribillo es cantada por varios coros hasta que muta la escena. Las coplas son un dúo interpretado por Fortuna, hija de las ondas, y por Cupido, hijo de los vientos, que traman las peleas y enemistades de ciertos personajes a

<sup>93</sup> LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «Puesto que en lo inconstante», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65900/1/Puesto%20que%20en%20lo%20inconstante.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

<sup>94</sup> Variantes en BNE R-10527: v. 6, «conjuren fieros»; v. 7, «de las ondas peligros». Los versos 12, 13 y 14 no existen en el texto dramático.

causa de la posesión de un retrato. La pieza es de difícil comprensión fuera del contexto de la acción dramática.

La fuente musical es un *dúo* de tiples con acompañamiento de forma estrófica con dos coplas, un estribillo del que se repite la última sección y una última copla con música diferente a las anteriores, aunque seguida del mismo estribillo. La textura de la composición es homofónica, excepto en los últimos compases de las coplas, en los que las voces dialogan.

## 22. *Recibe sacro Apolo / Airecillos suaves*

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo (1662-1704).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 25r; E-Mn M/2478, ff. 36v-37r.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 11r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 40 y 41; LAMBEA Y JOSA, «¡Recibe [Admite], sacro Apolo,...!»<sup>95</sup>.

*[Cae la Fortuna y arruínase el escollo por dos partes, viéndose por la una rotura un jardín y en él Himeneo recostado, y las musas con él, y por la otra se verá el Templo de Apolo con su estatua en él, y van entrando Arfidas y soldados, trayendo preso a Arión como le van a sacrificar y con él todas las ninfas]*

*[Una ninfa]*

*Estribillo*

Recibe, sacro Apolo,  
la víctima de quien,  
en holocausto tuyo,  
por lucir quiso arder;  
5 recibe el sacrificio de mi fe.

*[Canta Talía, en el jardín]*

*Coplas*

Airecillos suaves  
que en gemidos graves  
suspiráis sonoros  
con quiebros sonoros  
10 cuando las hojas pulsáis del laurel.  
Ce, ce, ce,  
silencio, quedito, y no murmuréis  
en soplos fragantes, en frescos  
arrullos,  
que duerme el Amor en este vergel.  
15 Arroyuelos undosos  
que esmaltáis bulliciosos  
del aljófara las rosas  
que, frescas y hermosas,  
ámbar estrenan en su amanecer.

<sup>95</sup> LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «¡Recibe [Admite], sacro Apolo,...!», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65901/1/Recibe%20sacro%20Apolo.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

- 20 Ce, ce, ce,  
silencio, quedito, y no murmuréis  
en soplos fragantes, en frescos  
arrullos,  
que duerme el Amor en este vergel.
- 25 Fuentecillas parleras  
que voláis lisonjeras  
y corréis aprisa  
convirtiendo en risa  
el agua del llanto que ufanas bebéis.  
Ce, ce, ce,  
30 silencio, quedito y no murmuréis  
en soplos fragantes, en frescos  
arrullos,  
que duerme el Amor en este vergel.  
Floreциllas que bellas  
sois fragantes estrellas,  
35 al correr el velo  
de la noche el cielo,  
de astros y rosas guimaldas tejed.  
Ce, ce, ce,  
silencio, quedito y no murmuréis
- 40 en soplos fragantes, en frescos  
arrullos,  
que duerme el Amor en este vergel.
- Pajarillos amantes,  
armonías volantes  
que con voz sonora  
45 saludáis la aurora,  
clarines de pluma del amanecer.  
Ce, ce, ce,  
silencio, quedito y no murmuréis  
en soplos fragantes, en frescos  
arrullos,  
50 que duerme el Amor en este vergel.  
Matizados pensiles  
que, en floridos abriles,  
respiráis fragantes  
conceptos amantes  
55 a la azucena, la rosa y clavel.  
Ce, ce, ce,  
silencio, quedito y no murmuréis  
en soplos fragantes, en frescos  
arrullos,  
que duerme el Amor en este vergel<sup>96</sup>.

Texto en Silvas. El tono es cantado durante la primera jornada de la comedia por Talía y un coro de musas. Son ellas las que entonan la frase recurrente *Ce, ce, ce, silencio, quedito* que cierra cada copla. El estribillo de la fuente musical, en el texto dramático es una introducción que invoca a Apolo para el ofrecimiento en sacrificio de Arión de Lesbos, el protagonista, y es interpretado, independientemente de las demás estrofas, por una ninfa. Según la acotación, en las tablas hay una mutación de escollo partido que ofrece a la vista dos escenas, una dominada por el templo de Apolo donde están las ninfas y Arión cautivo, y otra que representa un jardín con musas. *Recibe sacro Apolo* se canta en el templo, justo antes de un tono lamentoso

<sup>96</sup> Variantes del texto en E-Mn M/2478: v. 9, «canoros»; v. 24, «fuentecillas que al alba»; v. 25, «de cristal hacéis salva»; v. 26, «con lazos y voces»; v. 27, «de plata veloces»; v. 28, «siendo narciso de su rosicler»; v. 42, «jilguerillos atentos»; v. 43, «que halagando los vientos»; v. 44, «saludáis la aurora»; v. 45, «cuyo albor adora»; v. 46, «todo el celeste flamante dosel»; v. 55, «que es rosa también».

Variantes del texto en BNE R-10527: v. 1, «admite sacro Apolo en el templo»; v. 4, no existe en la fuente literaria; v.5, «tu fé»; v. 9, «canoros». En el texto sólo aparecen las dos primeras coplas.

que interpreta el prisionero y que no existe en fuentes musicales. *Airecillos suaves* es un canto de las musas que sucede en el jardín al mismo tiempo y que alude al descanso de Amor, jugando con la personalización del sentimiento; en él se describe un *locus amenus* en el que todos sus elementos deben estar estáticos y silenciosos para que Cupido (el sentimiento amor) no se despierte. La canción es una suerte de pronóstico de lo que acontecerá en el transcurso de la trama.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, de forma estrófica. En la versión de US-SFs SMMS-M1, el tono consta de dos secciones: una introducción a la manera de recitativo (indicada en la fuente musical como «estribillo») en tiempo binario, y las coplas en ternario, que incluyen el verdadero estribillo en forma de frase recurrente. En la versión de E-Mn M/2478 sólo aparecen las coplas.

El texto es descrito mediante numerosas figuras de retórica musical (*hipotiposis*). Por ejemplo, las palabras «suspiráis» y «con queibros» son subrayadas combinando una *suspiratio* y una *circulatio*<sup>97</sup>.

### 23. Rústicos ciudadanos / Sacro padre Neptuno

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo (1662-1704).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 73r; E-Mn M/2478, f. 26r; E-Bbc M775/81.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 54r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 44-46; LAMBEA y JOSA, «Rústicos ciudadanos de las ondas»<sup>98</sup>.

[*Transmútase el teatro en mar  
borrascoso y en él una nave corriendo  
borrascas, en la cual estarán Arión,  
Cintia, Pandión y corsarios*]

[*Arión*]

*Estribillo*

Rústicos ciudadanos de las ondas,  
líquidas ninfas de sus aguas puras,  
húmedos moradores de su seno,  
huéspedes verdes de la esfera inculta,

<sup>97</sup> LÓPEZ CANO, R., *Música y retórica en el Barroco*, pp. 138-139 y 196.

<sup>98</sup> LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «Rústicos ciudadanos de las ondas», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65902/1/R%C3%BAsticos%20ciudadanos%20de%20las%20ondas.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

- 5 rústicos, líquidos, húmedos  
huéspedes de las espumas;  
oíd, atended, advertid, escuchad:
- [Salen alrededor de la nave varios peces y salen: un coro de sirenas por una parte y por otra, otro coro de Nereidas, y en medio Neptuno sobre un peñasco, vestido de escamas y conchas, con su tridente]*
- Coplas*
- sacro padre Neptuno,  
que en la esfera cerúlea  
campos de vidrio arando,
- 10 líquidos páramos húmedos surcas.  
En tus hombros undosos,
- mi vida es bien que sufras  
a quien persigue suerte  
áspera, bárbara, rígida y dura.
- 15 Ya tu delfín me libra  
de que me ofrezcan tumba  
de tu seno las ciegas,  
lóbregas, hórridas, cóncavas grutas.  
Y, pues llega la hora
- 20 que la antorcha diurna  
se apaga, y en tus ondas  
de púrpura un piélagο naufrag[a]<sup>99</sup>,  
inunda,
- recíbeme en tu centro  
y, con marinas plumas,
- 25 transportines de vidrio,  
tímidos, trémulos, céfiros mullan<sup>100</sup>.

Estríbillo en endecasílabos excepto el verso siete, que es un heptasílabo, con rima asonante. Las coplas son endechas reales. En la comedia este tono muestra la resolución del drama. Lo que consta como estríbillo en las fuentes musicales, en la literaria es una invocación que hace Arión a los habitantes de las aguas para que acudan en su auxilio, pues va a ser arrojado por la borda de un barco. Esta llamada inicia la entrada en escena de Neptuno, progenitor del héroe. Las coplas continúan con un cuadro ideado para finalizar de manera espectacular la fiesta donde el propio Arión explica cómo va a ser salvado de morir ahogado por un delfín de su padre. En el texto destaca el empleo de esdrújulas, un recurso a la manera de Góngora para lograr un efecto onomatopéyico que junto con la aliteración de la ese imita el sonido de las aguas del mar. El tema versa sobre el mito de Arión de Lesbos recogido en las *Fábulas* de Higino<sup>101</sup>.

Las fuentes musicales presentan un *solo* con acompañamiento de forma estrófica, con coplas y estríbillo, y escrito en compás binario. En este tono se emplean puntillos para remarcar las numerosas palabras esdrújulas del

<sup>99</sup> Corrección hecha según la fuente literaria.

<sup>100</sup> Variantes en E-Mn M/2478: v. 2, «las aguas», v. 22, «se apague». Variantes en E-Bbc M775/81: v. 3, «de sus senos»; v. 4, «de su esfera»; v. 18, «tus senos»; v. 21, «tu antorcha»; v. 22, «se apague en tus ondas». Variantes en BNE R-10527: v. 4, «su esfera»; v. 23, «naufraga».

<sup>101</sup> GRIMAL, *Diccionario de mitología*, p. 52.

texto, lo que da a la pieza cierto aire de *entrée* a la francesa, como ya se ha comentado antes<sup>102</sup>. Lo que en la partitura consta como estribillo, en la comedia es la invocación para la salida apoteósica de Neptuno, llamada que en el texto literario va seguida de una respuesta musical por parte del dios. Es decir, que las fuentes musicales suprimen las coplas cantadas por Neptuno, que no sabemos si tendrían o no la misma música.

## 24. *Sabed, famosos isleños*

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de F. Bances Candamo (1662-1704).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 124r.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 50r.

Otras ediciones: LAMBEA y JOSA, «Sabed, famosos isleños»<sup>103</sup>.

<p><i>[Encúbrese la Aurora, aclárase el teatro y va saliendo Apolo en un sol haciendo la misma carrera que la Aurora, y desde lo alto se desprende un rayo en que baja sentado hasta cerca del teatro]</i></p> <p><i>[Canta Apolo]</i></p> <p>Sabed, famosos isleños, que es Himeneo mi hijo, hurto de amor que corona las victorias de Cupido.</p> <p>5 De Calíope el honor me hizo callar, porque quiso más que viviese ignorado que autorizado el delito.</p>	<p>10 Aunque tarda la amenaza del Hado cruel y esquivo, en el destino fatal la suspensión no es olvido.</p> <p>15 Disuadirle procuré de su amor, mas ya examino que anda su razón adrede huyendo de mis avisos.</p> <p>20 Y así, esposo de Erictea hoy en público le elijo, porque en esta dicha halle sagrado de aquel peligro.</p> <p>Y, pues vencer el desdén su ingenio sólo ha podido, el mismo supo labrarle Fortuna para sí mismo<sup>104</sup>.</p>
--	---

<sup>102</sup> Véase el apartado «Figuras retóricas y contrapunto: acerca de la música».

<sup>103</sup> LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «Sabed, famosos isleños», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65903/1/Sabed%20famosos%20isle%C3%B1os.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

<sup>104</sup> En el v. 23 se ha corregido «labrarse» por «labrarle» para una mejor comprensión del texto, después de comprobar con la fuente literaria.

Coplas en forma de romance. El tono es cantado por Apolo en la tercera jornada y en él se resuelve uno de los conflictos de la trama. Es una anagnórisis pues el dios descubre una verdad oculta: que Himeneo es su hijo y prometido de Erictea<sup>105</sup>. El fragmento musical es otro ejemplo de música con función de recitativo, ya que hace avanzar la acción del drama.

La fuente musical es un solo con acompañamiento, de forma estrófica, escrito en compás binario.

## 25. *Selva apacible*

Comedia: *Viento es la dicha de Amor* (1700) de Antonio Zamora (1665-1727).

Fuentes musicales: E-Mn Ms /13.622, f. 23r.

Fuente literaria: BNE T-2002.

Otras ediciones: PEDRELL, *Teatro Lírico Español anterior al XIX*, vol. IV, p. 49; LEZA, *Viento es la dicha de Amor*, p. 223.

[Céfiro]

*Tonada*

Selva apacible que, si hoy floreciente,  
mañana marchita,  
tu ruina acredita  
del cierzo indignado la cólera ardiente.

5 Antes que se ausente  
dile a mi bien, di al dueño mío  
que todo se muda, si no es su desvío.

Serie de 7 versos que forman una estancia ya que combina endecasílabos, dodecasílabos y hexasílabos con rima consonante. El tono es un fragmento que canta Céfiro en la segunda jornada de la zarzuela, lamentando su amor no correspondido por Fedra, hace referencia al paso ineludible del tiempo y a la desesperanza del amante pues, aunque todo es susceptible de cambiar, el desprecio de su amada es inamovible.

El manuscrito musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica y en compás ternario. Aunque la fuente literaria recoge varias coplas, en la musical sólo aparece una. En este tono destaca el empleo de la *synonimia*<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> GRIMAL, *Diccionario de mitología*, p. 268.

<sup>106</sup> LÓPEZ CANO, R., *Música y retórica en el Barroco*, pp. 119-121.

## 26. *Sosiega, que en esta apacible / Este globo flechado*

Comedia: *Ser fino y no parecerlo* (1692) de Antonio Zamora (1665-1727).

Fuentes musicales: US- SFs SMMS-M1, f. 109r.

Fuente literaria: BNE T-2002, p. 342.

<p><i>[Va apareciendo Amor sobre un orbe, atravesado de una flecha, que como va cantando, va creciendo hasta que el arpón llega a tocar el escollo donde está Eumene]</i></p> <p><i>[Cupido]</i></p> <p><i>Estrillo</i></p> <p>Sosiega, que, en la dulce apacible calma halagüeña, no es cesar los enojos dormir las flechas.</p> <p><i>Coplas</i></p> <p>5 Este globo flechado, de cuya tiránica esfera delineadas provincias de fuego mi aljaba atraviesa,</p>	<p>10 es, Eumene, la nube tirana que quiero que llueva, por si alguna te acierta en el alma, diluvios de flechas.</p> <p>15 Triunfo mío, venciendo a Diana, será su violencia, que, aunque amor esquivaces consiente, no sufre soberbias.</p> <p>20 Quien ingrata del sueño se rinde, amante despierta, que mis tiros a instantes halagan, y a siglos desvelan.</p>	<p>¡Ay de ti, descuidada hermosura! Pues fuerza es que veas un afecto extranjero en el alma que manda y no ruega.</p> <p>25 Y, pues ya el prevenido contagio te dio mi saeta, vuelve a ver cuándo logre tu pecho sentir sin que sienta<sup>107</sup>.</p>
--	---	---

Estrofas de cuatro versos con métrica irregular y rima asonante en los pares, podría considerarse una variante tardía (final s. XVII) de romance<sup>108</sup>. El tono, interpretado por Cupido en la segunda jornada, desarrolla la escena en la que el dios hace dormir a la sacerdotisa Eumene para hierla con sus flechas. El tema del sueño relacionado con Amor es lugar común en el teatro palaciego del siglo XVII<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> Variantes en BNE T-2002, pp. 342 y 343: v. 10, «quiere»; v. 27, «vuelve a oír».

<sup>108</sup> ALATORRE, «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

<sup>109</sup> KAZINIERZ, «La problemática del sueño», pp. 109-122; «El tema del Amor», pp. 287-296.



La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, en compás ternario, de forma estrófica con coplas y estribillo. El tono cumple una función de recitativo pues la acción avanza a través de la música cantada. Es llamativo el cromatismo del inicio en el acompañamiento, un patrón que se repite durante toda la pieza.

### 27. *Ven, Amor, si eres dios / Hermosa y lloras*

Fuentes musicales: E-Mn Ms/13.622, f. 67r; E-Mn Ms/13.622, f. 32r.

<i>Estribillo</i>	<i>Copla</i>
<p>Ven, Amor, si eres dios,            si eres dios, ven, Amor,            y vuela, suspende el llanto,            los primores tiernos,            5 que aunque es tibio, el afecto            será mayor deidad que Amor y            Venus.</p>	<p>Hermosa y lloras mujer,            vencerás de Amor el fuego,            porque el veneno del llanto            10 es muy hermoso veneno.</p>

Estribillo de métrica irregular, que combina versos de seis, siete y once sílabas con rima asonante. La copla es un romance. La temática es amorosa y alude al lugar común del llanto que aviva el fuego de la pasión.

La fuente musical E-Mn Ms/13.622, f. 67r es un *solo* con acompañamiento en compás binario, de forma estrófica con copla y estribillo. La versión de la copla en E-Mn Ms/13.622, f. 32r es un dúo de tiples con acompañamiento. El tono a solo comienza con una llamativa *gradatio* seguida por otras figuras retórico-musicales, por ejemplo *hipotiposis* para potenciar el significado de la palabra «vuela» y *suspiratio* sobre «suspende». En la copla hay numerosos cromatismos en dirección ascendente o *anabasis* subrayando el concepto del llanto de los versos siete y nueve.

### 28. *¿Ves, Laurisel, esa fuente...?*

Comedia: *La colonia de Diana* (1697) de Manuel Vidal Salvador (¿?-1698)<sup>110</sup>.

Fuentes musicales: E-Mn Ms/13.622, f. 112r.

Fuente literaria: BNE T-7840.

<sup>110</sup> Edición literaria de la comedia: VELLÓN LAHOZ, Javier: *La colonia de Diana* de Manuel Vidal, Kassel, Reichenberger, 1991.

[Aristonica]

¿Ves, Laurisel, esa fuente  
que a su dulce manantial  
olvida para correr  
y deja para llorar?

5 ¡Ay, de sus perlas, ay,  
que con su propia fuga se perderán!<sup>111</sup>

Primera estrofa en forma de romance, los dos últimos versos son irregulares y continúan con la rima asonante en los pares. En la escena dramática, Aristonica canta cinco coplas en las que desarrolla el concepto del paso del tiempo ligado a lo efímero del mundo, describe la breve calma del agua de una fuente y, en el texto que no aparece en el manuscrito musical, la belleza fugaz de una flor, el canto de un ave perdido en el viento y el amanecer que se convierte rauda en noche. Ella pretende convencer a Laurisel, rey de los focenses, para que no luche por el amor de Cleonisba, pues ese sentimiento, como todo lo mundano, es efímero a causa del paso del tiempo.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica, escrito en claves altas y compás ternario. Discurso en forma de progresiones (*synonimia*) con juego imitativo entre la voz y el acompañamiento.

### 29. *Ya te cansaste Cupido / No te burles más*

Fuentes musicales: E-Bbc M738/14; E-Mn Ms/13.622, f. 221r.

<p><i>Voz sola</i></p> <p>Ya te cansaste Cupido de la esquividad y crueldad, y por darme en qué temer, en favorecerme das.</p> <p>5 No te burles más, que de quien te burlas hoy, mañana te burlará.</p> <p>Ya conozco tus traiciones, ceguezuelo dios rapaz, 10 pues cautelando los riesgos desembozas la impiedad. No te burles más, que de quien te burlas hoy, mañana te burlará.</p>	<p>15 Ayer iras y rigores, y hoy dulce benignidad, porque más cala concordia de aquella disorde paz. No te burles más, 20 que de quien te burlas hoy, mañana te burlará.</p> <p>Tus mares surqué engañado y aun hoy, en sereno mar, por temer nueva borrasca 25 lloro la tranquilidad. No te burles más, que de quien te burlas hoy, mañana te burlará.</p>
---	---

<sup>111</sup> Al cotejar la fuente musical con la literaria se ha detectado un error evidente, el nombre propio del rey de Focea es Laurisel y no «Urisel» como aparece en la partitura manuscrita.

30 Eres rey benigno  
 y eres tan injusto, y tan falaz,  
 que en simuladas piedades  
 ejecutas la impiedad.  
 No te burles más,  
 que de quien te burlas hoy,  
 35 mañana te burlará.

Ya no fío en tus halagos,  
 pues, conozco por mi mal  
 que libertando las almas,  
 cautivas la voluntad.  
 40 No te burles más,  
 que de quien te burlas hoy,  
 mañana te burlará<sup>112</sup>.

Romance con estribillo. El tema es amoroso, el sentimiento humano se personaliza en Cupido utilizando el recurso de las paradojas y el juego de contrarios.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, de forma estrófica y en compás ternario. Este tono presenta gran número de hemiolias y su discurso melódico está basado en la *synonimia* o progresión.

Recibido: 29 de junio de 2017  
 Aceptado: 9 de septiembre de 2017

---

<sup>112</sup> En E-Mn M/13.622 sólo aparecen las cuatro primeras coplas.

## Aportaciones de la escuela de infantes de coro de la colegiata de Medinaceli durante el magisterio de Lucas de Sancho (1683-1712)

JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ

**Resumen:** Uno de los periodos más fecundos de la historia musical de la colegiata de Medinaceli (Soria) acontece entre las dos últimas décadas del siglo XVII y las dos siguientes de la mano del maestro Lucas de Sancho. De esta modesta escuela de infantes de coro salen músicos que ocuparán destacados puestos en el panorama español de la primera mitad del Setecientos. Pero todo esto no hubiera sido posible sin la labor directa, al menos, de dos músicos, José de San Juan y Miguel de Ambiela, quienes, desde Zaragoza, Sigüenza o Madrid, principalmente esta última, ponen un especial interés en ir buscando acomodo a sus discípulos en la propia Sigüenza, Valladolid, Santiago o Salamanca, en un movimiento de rotación que ya habían iniciado con anterioridad ellos mismos. Su música no escapará a los rasgos de modernidad que habían aprendido de estos maestros.

**Palabras clave:** Maestro de capilla, villancico, infante de coro, oposición.

**Abstract:** One of the most fruitful periods of the musical history of the collegiate church of Medinaceli (Soria) takes place between the last two decades of the seventeenth century and the two following by the master Lucas de Sancho. From this modest school of choir infants come musicians who will occupy outstanding positions in the Spanish panorama of the first half of the Seven hundred. But all this would not have been possible without the direct work of at least two musicians, José de San Juan and Miguel de Ambiela, who, from Zaragoza, Sigüenza or Madrid, mainly the latter, put a special interest in looking for accommodation To his disciples in Siguenza, Valladolid, Santiago or Salamanca, in a movement of rotation that they had already begun before themselves. Their music will not escape the traits of modernity they had learned from these masters.

**Keywords:** Chapelmaster church, villancico, choirboy, opposition.

## LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA COLEGIATA DE MEDINACELI

La colegiata de Medinaceli fue fundada bajo el patronazgo de la Casa Ducal de Medinaceli, creada por el Conde de Medinaceli en 1368<sup>1</sup>. A lo largo del siglo XV creció mediante permutas y compraventas, que se agrandaron durante los siglos XVII y XVIII gracias a alianzas matrimoniales, en torno a un territorio fronterizo con Aragón que abarcaba 2.500 km<sup>2</sup>, teniendo como epicentro la villa soriana de Medinaceli, y otro de 1.000 km<sup>2</sup> alrededor de Cogolludo en la provincia de Guadalajara<sup>2</sup>.

Las obras de la iglesia se inician en 1498 y en 1504 ya habían acabado, convirtiéndose en el panteón familiar. Adquiere rango de colegiata mediante la bula papal de Pío IV, de 24 de enero de 1563<sup>3</sup>. Pertenecía al obispado de Sigüenza, pero estaba bajo la autoridad de los duques, pues ellos tenían la facultad de redactar los estatutos capitulares y la potestad de nombrar a los eclesiásticos que allí residían, con un funcionamiento similar al de tantas colegiatas españolas del momento. Al menos tenemos noticias de cuatro constituciones, la más antigua de finales del siglo XVI, justo después de la erección canónica de la colegiata de la que no nos ha llegado ningún ejemplar; otra de 1642 que custodia la Biblioteca Nacional de Madrid, editada por Juan Bautista Marçal en Valencia durante el ducado de Juan Luis, quinto duque de Medinaceli<sup>4</sup>; una posterior de 1729, modificada en 1741, y por último la que fue aprobada el 15 de abril de 1766 y que se encuentra entre los fondos colegiales<sup>5</sup> (Fig. 1). Cuenta el clero colegial con cinco dignidades (Abad, Prior, Maestrescuela, Chantre y Arcipreste), catorce canónigos, cuatro racioneros enteros para cantar Epístolas y otros cuatro para medio-racioneros para músicos, reconvertidas en doce a partir de 1741<sup>6</sup>. Todos visten

<sup>1</sup> Recuperado de <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/index.aspx> (consulta 26-11-2013).

<sup>2</sup> Recuperado de <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichacasa.aspx?id=27> (consulta 26-11-2013).

<sup>3</sup> PÉREZ ARRIBAS, José Luis: *Documentos de interés relacionados con la Casa ducal de Medinaceli*, I, Cogolludo, s.e. Recuperado de <http://jlperezarribas.es/descargas/Documentos-de-interes-relacionados-con-la-Casa-Ducal-de-Medinaceli.-TomoI.pdf> (consulta 27-I-2017).

<sup>4</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID: *Constituciones de la Santa Iglesia Colegial de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Medinaceli*, 1642, Sign. 3/65666.

<sup>5</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio: *La música en las colegiatas de la provincia de Soria*, (Colección Temas Sorianos, 34), Soria, Diputación Provincial, 1997, p. 90.

<sup>6</sup> ARCHIVO COLEGIATA DE MEDINACELI (en adelante ACM). *Constituciones de la Iglesia Colegial de la Asunción de Nuestra Señora de la villa de Medinaceli, hechas por el Excelentísimo Señor don Nicolás Fernández de Córdoba y de la Cerda, Marqués de Priego, Duque de Medinaceli y único perpetuo Patrono de dicha Iglesia*, Madrid, 1766, pp. 9-13.

sobrepelliz y capa de coro, y para acceder deben superar las pruebas de ser cristiano viejo o *Informaciones de Limpieza*<sup>7</sup>.

El periodo que abarca este estudio coincide con el ducado de Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera (1671-1691), VIII duque, nacido en Medinaceli en 1637, y con su sucesor, Luis Francisco de la Cerda y Aragón que ostentó el título de 1691 a 1711<sup>8</sup>.



Fig. 1. Archivo Colegiata de Medinaceli. Portada de las *Constituciones*, 1766.

En el plano musical, contaba con una capilla de música bajo la supervisión del cabildo y de su abad e integrada por un maestro de capilla, organista, sochantre, cuatro cantores, seis infantes de coro y un grupo de ministriles que tocan chirimía y corneta, sacabuche, bajoncillo y bajón que también actúa con el violón<sup>9</sup>. El maestro de capilla debe velar por el buen funcionamiento de este grupo musical y de la educación musical de los niños que participan a diario en los oficios litúrgicos. Él también será el responsable

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 92 y 108-115.

<sup>8</sup> Recuperado de <http://www.fundacionmedinaceli.aspx?id=94> (consulta 27-11-2013).

<sup>9</sup> PALACIOS, *La música en las colegiatas*, p. 97.

último de ir colocando a sus jóvenes discípulos en aquellas plazas vacantes, a veces con mejor o peor suerte, en ocasiones primando las recomendaciones e incluso los vínculos de familiaridad de los aspirantes, como así sucederá con los apellidos Sancho, Iturmendi y Calvo<sup>10</sup>.

## RELACIONES DE LA COLEGIAL DE MEDINACELI CON SIGÜENZA, MADRID Y ZARAGOZA

La colegiata dio cabida a músicos que permanecieron de forma transitoria buscando mejores puestos de trabajo, con el atractivo especial de la cercana Sigüenza, y en menor medida las catedrales de Burgo de Osma y Ávila. Con la catedral de Sigüenza siempre mantuvo un vivo intercambio de músicos, y fue la que ejerció una especial influencia en el entorno de la colegiata de Medinaceli y en algunas iglesias de conventos de Madrid, sin olvidar el que ejerció en alguna toma de decisiones las catedrales de Zaragoza, creando movimientos rotatorios entre los músicos. Pero a su vez, la colegial fue un foco de atracción de músicos procedentes de Alfaro o Calatayud, y de jóvenes que ingresaban en el colegio de infantes desde los pueblos cercanos de Morón de Almazán, Medinaceli o Somaén, para así de este modo asegurarse un futuro en lo económico, no muy boyante, pero que conllevaba una estabilidad en su puesto de trabajo.

La monotonía, la búsqueda de mejores retribuciones y un mayor prestigio social y musical fomentó la movilidad de los músicos durante varias centurias<sup>11</sup>. Un buen ejemplo es el caso de Cristóbal de Isla<sup>12</sup> o de Alonso Fernández, perteneciente a una familia adinerada, que inician grupos de dominio en estos puestos eclesiásticos, en un periodo, el siglo XVII, de crisis económica y de autosuficiencia<sup>13</sup>. En las postrimerías del Seiscientos se atisba una cierta mejora económica que repercute en nuevas dotaciones de plazas musicales y en un incremento en las solicitudes de aspirantes. Al mismo

<sup>10</sup> *Idem*: «Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)», en LOLO HERNÁNDEZ, Begoña (coord.): *Campos Interdisciplinares de la Musicología*, vol. II, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, p. 926; «Referencias Históricas», en *El órgano de la colegiata de Medinaceli, historia y restauración*, Valladolid, Junta de Castilla y León y Asociación Manuel Marín, 1996, p. 21.

<sup>11</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO: «La crisis en Castilla en 1667-1678», en *Revista Portuguesa de História*, 10 (1962), pp. 436-451; PALACIOS, *La música en las colegiatas*, p. 107.

<sup>12</sup> PALACIOS, «Movilidad y circulación», p. 911.

<sup>13</sup> SUÁREZ-PAJARES, JAVIER: *La música en la catedral de Sigüenza (1600-1750)*, (Colección Música Hispana Textos, I), Madrid, Instituto Complutense de las Ciencias Musicales, 1997, pp. 187 y 188.

tiempo, la desaparición de las trabas a los eclesiásticos de Aragón, Valencia o Cataluña, para poder disfrutar de prebendas en Castilla, gracias al Real Decreto de Felipe V, de 1723, permitirá la llegada de músicos de aquellas latitudes y la creación de recorridos de ida y vuelta entre maestros y alumnos<sup>14</sup>.

Con respecto a la ciudad del Ebro, tenemos un primer antecedente en el carmelita de origen portugués, Manuel Correa, que acabó siendo maestro de Sigüenza y después de La Seo del Salvador de Zaragoza<sup>15</sup>, jalonada por el retorno de José de Caseda, hijo de Diego de Caseda<sup>16</sup> y el intento por sucederle el maestro del Pilar en esta ciudad castellano-manchega<sup>17</sup>. Y respecto a Madrid, a comienzos del siglo XVII, Francisco Hernández Plá, es nombrado maestro de la Encarnación, en 1708<sup>18</sup>; y José de San Juan, maestro de música del Colegio del Rey, quien ese mismo año alcanza el magisterio seguntino, para regresar de nuevo a la capital al convento de las Descalzas<sup>19</sup>, siendo unos compositores cuyos méritos fueron reconocidos en vida<sup>20</sup>. Pero tampoco podemos olvidar el papel de algunos músicos formados en la catedral de Sigüenza y que desempeñaron el cargo de maestro de capilla de la colegial, ya sea el caso de Tomás Carabias, durante treinta años, exactamente de 1613 a 1643, y de Juan Cedazo, entre 1682 a 1683<sup>21</sup>, antes de dar el salto a Ávila, tras un breve paso por Berlanga de Duero<sup>22</sup>. Posiblemente la figura de Juan Cedazo haya que vincularla a los auspicios del maestro Bonet de Paredes, quien siendo muy joven con tan solo dieciséis años, y en una carrera trepidante, ya había concurrido al magisterio de Palencia, dos años después a Calahorra y con veintiuno obtiene el magisterio de Ávila, sin haber realizado

<sup>14</sup> TORRENTE, Álvaro: «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna», en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 234 y 235.

<sup>15</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. 2. Polifonistas y Ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, pp. 101 y 102.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>17</sup> SUÁREZ-PAJARES, *La música en la catedral*, vol. I, p. 224.

<sup>18</sup> CAPDEPÓN, Paulino: *La música en el Real Monasterio de la Encarnación en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación Caja Madrid y Ed. Alpuerto, 1997, p. 35.

<sup>19</sup> *Idem*: *La música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja Madrid y Ed. Alpuerto, 1999, pp. 43 y 47.

<sup>20</sup> MARTÍN MORENO, Antonio: *El padre Feijóo y las ideologías musicales el siglo XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijóo», 1976, p. 223.

<sup>21</sup> PALACIOS, *La música en las colegiadas*, pp. 112-113 y 115.

<sup>22</sup> RAMOS AHIJADO, Sonsoles: *Contenidos musicales de las Actas del Cabildo Catedralicio de Ávila durante el magisterio de Juan Bonet de Paredes (1682-1684)*, Sevilla, Cultivalibros, 2009, p. 77.



ejercicios<sup>23</sup>. Instalado en esta catedral, aunque fuera de forma transitoria por dos años, da el salto primero a Segovia y luego regresa a Madrid, a La Encarnación, para acabar ocupando el magisterio de capilla de Toledo, uno de los puestos de mayor relevancia en la época<sup>24</sup>. Juan Cedazo, aconsejado por su mentor, optó sin éxito a Burgo de Osma, antes de ir a la catedral de Ávila<sup>25</sup>, en donde son varios los músicos que trae desde la seo de Sigüenza, como en 1685<sup>26</sup>, y de Berlanga, en 1710, de donde llega el tenor Vicente de Higuera<sup>27</sup>.

Un caso similar sucede con Miguel de Ambiela, uno de los músicos más influyentes en el panorama de la música religiosa española de finales del siglo XVII y comienzos del siguiente, incluso para la colegiata de Medinaceli, muy bien representado en numerosos archivos catedralicios y con muchos estudios sobre su vida y obra, desde Mariano Soriano Fuertes<sup>28</sup>, pasando por Saldoni<sup>29</sup>, Subirá<sup>30</sup>, Anglés<sup>31</sup>, Bourlignoux<sup>32</sup>, entre otros, hasta el estudio monográfico que realizó Carmen María Álvarez Escudero<sup>33</sup>.

Con Pablo Bruna recibe una sólida formación que supo inculcar a sus alumnos, además, como afirma Barbieri, de dominar el arte de la composi-

<sup>23</sup> GARBAYO, JAVIER: «Juan Cedazo», en CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 3, Madrid, SGAE, 1999, pp. 462-463; RAMOS AHIJADO, SONSOLÉS: *Contenidos musicales de las Actas del Cabildo Catedralicio de Ávila durante el magisterio de Juan Cedazo (1685-1714)*, vol. 1, Sevilla, Culturalibros, 2009, pp. 11 y 12.

<sup>24</sup> SABE ANDREU, Ana María: *La capilla de música de la catedral de Ávila (siglos XVII al XVIII)*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila, 2012, p. 189.

<sup>25</sup> PALACIOS, *La música en las colegiatas*, pp. 44 y 115.

<sup>26</sup> RAMOS, *Contenidos musicales... Juan Bonet*, vol. 1, p. 16.

<sup>27</sup> SABE, *La capilla de música*, pp. 269-270, y RAMOS, *Contenidos... de Juan Cedazo*, vol. 2, p. 126.

<sup>28</sup> SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1830*, t. 4, Madrid, Martín Salazar, 1856, p. 18, y PARADA Y BARETO, JOSÉ: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid, B. Eslava, 1868, p. 18. Fija la fecha de nacimiento en torno a 1665.

<sup>29</sup> SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. II, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1880, pp. 180 y 181.

<sup>30</sup> SUBIRÁ, JOSÉ: *Historia de la Música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, p. 551.

<sup>31</sup> ANGLÉS, JOSÉ y PENA, JOAQUÍN: *Diccionario de la Música Labor*, t. 1, Barcelona, Ed. Labor, 1954, p. 60.

<sup>32</sup> BOURLIGNOUX, GUY: «Apuntes sobre los maestros de capilla de la catedral de Oviedo (1724-1823)», en *Idea*, 74 (1971), pp. 664 y 665.

<sup>33</sup> ÁLVAREZ ESCUDERO, Carmen María: *El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733). Su contribución al barroco musical*, (Colección Ethos-Musica, 5), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, p. 16.

ción<sup>34</sup>. Es precursor al intentar un músico aragonés –por entonces en igual puesto en la catedral de Jaca– regir la capilla de la catedral de Salamanca en 1694, vacante por renuncia de Francisco Zubieta, en donde coincide con Vicente Pantoja (maestro en Oviedo), Benito Bello de Torices (maestro de Alcalá), Simón Martínez (de Madrid), Martín de Venayas (maestro de Tuy), Juan Cedazo (maestro de Ávila) y Tomás Micieces (maestro de La Seo de Zaragoza), que a la postre resultará ser el ganador por una amplia mayoría de votos de los capitulares<sup>35</sup>. Ante esta contrariedad, Ambiola obtiene el 7 de mayo de 1700 la ración de El Pilar de Zaragoza en donde permanecerá por espacio de siete años, con los parabienes de Diego Caseda<sup>36</sup>.

Pero Madrid seguía siendo un premio y un lugar atractivo para un músico de la época, como así sucede en su caso desde 1707 en las Descalzas Reales<sup>37</sup>. Este convento era un escenario de peso en el panorama musical del momento, sin alcanzar el nivel de Toledo, Santiago o Salamanca, con casi el doble de sueldo, además de ser un nombramiento directo sin tener que recurrir al engorroso sistema de oposición<sup>38</sup>. Era administrado por el cabildo compostelano, por lo que algunos de sus músicos irán hasta esa catedral, como es el caso de Pedro Rodrigo<sup>39</sup> y del mismo Ambiola, para sustituir a Vaquezano, pero no llega a posesionarse, sino que lo hace su discípulo, Francisco Antonio Yangüas, con su beneplácito y recomendación<sup>40</sup>. Pero a su vez, estas instituciones se nutren de músicos que habían acabado su formación en el colegio de infantes de Sigüenza; así sucede con Diego de las Mulas que a partir de 1723 ejerce de maestro de capilla en La Encarnación<sup>41</sup>. Ambiola, por su parte, el 6 de junio de 1710, llega al magisterio de Toledo<sup>42</sup> y desde la iglesia primada va consiguiendo ubicar a varios seises que habían estudiado con él; en Granada, Diego Portero; Fermín de Arizmendi, en Ávila; y Enrique

<sup>34</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *Historia de la Música en Aragón (siglos I-XVII)*, (Colección «Aragón»), Zaragoza, Librería General, 1977, p. 87; ÁLVAREZ ESCUDERO, Carmen María: «Ambiola», en CASARES, *ibidem*, t. 1, 1999, p. 404.

<sup>35</sup> ÁLVAREZ, *El maestro aragonés*, pp. 33 y 34.

<sup>36</sup> CALAHORRA, *Historia de la música en Aragón*, p. 78, y EZQUERRO, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, 2002, p. 25.

<sup>37</sup> ÁLVAREZ, *El maestro aragonés*, p. 37.

<sup>38</sup> CAPDEPÓN, *La música en el Monasterio de las Descalzas*, p. 41.

<sup>39</sup> CAPDEPÓN, *La música en el Real Monasterio de la Encarnación*, pp. 37 y 39.

<sup>40</sup> LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Santiago. Catálogo del archivo de música*, vol. 4, A Coruña, Diputación de La Coruña, 1993, pp. 260-263.

<sup>41</sup> CAPDEPÓN, *La música en el Real Monasterio de la Encarnación*, p. 36.

<sup>42</sup> RUBIO PIQUERAS, Felipe: *Música y músicos toledanos. Contribución a su estudio*, Toledo, 1923, p. 54; ÁLVAREZ, *El maestro aragonés*, pp. 70 y 74.

Villaverde, en Oviedo<sup>43</sup>. En el caso de Arizmendi tenemos información escrita al cabildo abulense, en la que suplica «favorecer a Fermín de Arizmendi», por ser «sujeto muy instruido en las reglas de la música y en quien concurren buenas costumbres para servir dicho empleo»<sup>44</sup>.

La primera irrupción de Miguel de Ambiela por tierras castellanas se produce con su sucesor en Daroca, el maestro Mateo Villavieja (Fig. 2), natural y procedente de la ciudad de Sigüenza<sup>45</sup>, quien a través de Tomás Micieces, colega suyo en La Seo de Zaragoza, le asegura a Villavieja, en 1692, la vacante que había dejado en la seo de Burgo de Osma<sup>46</sup>. Pero hay otro nexo de unión de Ambiela por tierras sorianas: es en Medinaceli a través de Lucas de Sancho, y en concreto con su hijo Salvador de Sancho, dada la calidad y las aptitudes que mostraba este joven muchacho, en la escuela de niños cantores de El Pilar de Zaragoza, a donde llega el 18 de abril de 1698, y unos meses más tarde a su hermano Manuel, el 9 de octubre de ese mismo año<sup>47</sup>. La escuela aragonesa tuvo continuidad por tierras castellanas con la llegada de cantores e instrumentistas de Calatayud y de Zaragoza a lo largo del siglo XVIII, como son de obligada referencia José Joaquín Beltrán<sup>48</sup>, José de Sesma<sup>49</sup>, y el sobrino de José de Nebra, José Calanda<sup>50</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 87-88; LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo General del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, SEdeM, 1978, p. 219; BOURLIGUEUX, «Quelques aspects de la vie musicale a Ávila. Notes et documents (XVIIIe. siècle)», en *Anuario Musical*, 25 (1971), pp. 188 y 189.

<sup>44</sup> SABE ANDREU, *La capilla de música*, p. 273.

<sup>45</sup> ÁLVAREZ ESCUDERO, *El maestro aragonés*, p. 29.

<sup>46</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio: «Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)», en *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), p. 66. Lo mismo sucede con numerosos cantores e instrumentistas llegados de Calatayud y de Zaragoza.

<sup>47</sup> PALACIOS, *La música en las colegiadas*, p. 119.

<sup>48</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio: «El expediente de Pureza de sangre del organista aragonés Joaquín Beltrán», en *Nassarre*, 8/2 (1992), pp. 245-262.

<sup>49</sup> ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE BURGO DE OSMA (en adelante ACOS): *Libro de Actas Capitulares (LAC)*, tomo 20 (1685), f. 110.

<sup>50</sup> ACOS. LAC, tomo 40 (1764), ff. 391v y 396v.

## En incendios de rayos hermosos

A 4 para el Smo. Sto.

E-PA, 44/3  
 Trans. José I. Palacios  
 Mateo de Villavieja (1645-1728)

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano Accompaniment (ac). The lyrics for the first system are: "En in-cen-dios de ra-yos de En in-cen-dios de ra-yos, En in-cen-dios de ra-yos, En in-cen-dios de ra-yos her-mo-sos en lu-ces di-vi-". The second system continues the vocal lines and accompaniment, with lyrics: "En in-cen-dios de ra-yos her-mo-sos en lu-ces di- ra-yos her-mo-sos, her-mo-sos en lu-ces di- de ra-yos her-mo-sos en lu-ces di-vi-nos, di-".

Fig. 2. Archivo Catedral de Palencia, Mateo de Villavieja, Villancico a 4 al Santísimo, *En incendios de rayos hermosos* (E-PA 44/3).

## EL MAGISTERIO DE LUCAS DE SANCHO

Lucas de Sancho era natural de Morón de Almazán y nació el 17 de octubre de 1682<sup>51</sup>. Fue presentado como infante de coro en la catedral seguntina el 10 de diciembre de 1677 bajo la dirección de Benito Ambrona, formado en esa misma catedral con Juan Madrid, que había desempeñado estas labores en Pastrana<sup>52</sup>. En 1682 sigue dentro del seno de esta institución<sup>53</sup> y uno más tarde, el 30 de julio –con el tratamiento de licenciado–, pide permiso para ordenarse de órdenes menores, al mismo tiempo que solicita ayuda para hacerse un vestido largo, al estar recibido en la colegial de Medinaceli desde el 30 de agosto de 1683<sup>54</sup> de la media ración de maestro de capilla, por renuncia de Juan Cedazo<sup>55</sup>. No prosiguió la carrera eclesiástica y contrajo matrimonio con Manuela Iturmendi, con la que tuvo varios hijos. Cinco años después compuso el libro de salmos, además de una serie de obras conservadas en esta catedral y en el Archivo Diocesano de Osma-Soria<sup>56</sup>. Murió el 21 de noviembre de 1712<sup>57</sup>.

En la catedral de Sigüenza se halla un cantoral con obras polifónicas suyas y de su hermano Bernabé (Fig. 3), además en el precitado archivo soriano de Osma-Soria hay dieciocho piezas en partichelas, algunas obtenidas del anterior libro, así como en la catedral de Salamanca existe un *Dixit Dominus* a diez voces de 1689 con corneta y bajoncillo<sup>58</sup>. La carrera de Lucas de Sancho viene marcada por su faceta como docente, de cuya escuela surgen una serie de discípulos de primer orden en el panorama musical de la España de la primera mitad del siglo XVIII.

<sup>51</sup> ARCHIVO DIOCESANO DE OSMA-SORIA (en adelante ADOS): *Libro de Baptizados de la Villa de Morón 1569-1761*, f. 63v.

<sup>52</sup> ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SIGÜENZA (en adelante ACS): *Libro de Actas capitulares (LAC)*, vol. n.º 67, f. 266v.; SUÁREZ-PAJARES, *La música en la catedral de Sigüenza*, vol. I, p. 213. Con él también se formaron otros músicos como Francisco Escaladas o Andrés de Viana.

<sup>53</sup> ACS. LAC, n.º 68, f. 365v.

<sup>54</sup> ACS: *Fondo Medinaceli, Libro de Secreto de la Colegial de Medinaceli 1671-1691*, n.º 678, f. 547r.

<sup>55</sup> PALACIOS, *La música en las colegiatas*, p. 115.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 117-119.

<sup>57</sup> ACM: *Libro n.º 3 de Difuntos (1679-1730)*, f. 122v. Aquí aparece la información de que no recibió los Santos Sacramentos ya que era maestro de capilla, y tuvo misa de cuerpo presente y oficio antes de su enterramiento.

<sup>58</sup> MONTERO GARCÍA, Josefa (dir.): *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*, Salamanca, Catedral de Salamanca, 2011, p. 1289. Esta obra posiblemente fue aumentada en el número de voces, pero mantiene la orquestación habitual que se empleaba en la colegiata de Medinaceli de corneta y bajoncillo.



Fig. 3. Archivo Catedral de Sigüenza (Fondo Medinaceli), Libro de Polifonía, Lucas de Sancho, 1688, f. 101v.

## PRINCIPALES COMPOSITORES FORMADOS EN LA ESCUELA OCELITANA

Todos vivieron a caballo entre dos centurias y dos monarcas distintos, periodos marcados por la crisis económica y el comercio colonial. Todos convivieron con un estilo propio del Seiscientos, pero también iniciaron un nuevo camino para la música eclesiástica española, poniendo las bases para el nuevo estilo que se estaba fraguando<sup>59</sup>. En los primeros años del siglo XVIII consolidaron la técnica policoral y producen obras de esta manera, pero condicionadas a los recursos interpretativos de Medinaceli, optando por dos fórmulas habituales: a solo y coro de voces agudas (dos tiples, alto y tenor) o dos coros de tres voces cada uno (tiple, tiple, tenor y tiple, alto y bajo). Junto a las voces usan normalmente el arpa y el clave para el continuo (sin que haya constancia del uso del órgano), incorporando los oboes, los violines (uno) y el violón, como aparece indicado en el mismo título de las obras. Los villancicos serán las composiciones más novedosas y en ellas se encuentran arias, minués de solo y las jácaras; los *tempi* alternan desde el Despacio al *Ayre* más deprisa, y hay numerosos ejemplos con la presencia de

<sup>59</sup> GARBAYO, Javier: «Algarabel Arroyo, Andrés», en CASARES, *ibidem*, t. 1, 1999, p. 277. No hace ninguna referencia a su estancia en Medinaceli.

protagonistas como el maestro de capilla que llega al portal, el asturiano o nombres de personajes figurados, como el horizonte, los gustos o el furor<sup>60</sup>.

### Francisco Antonio Yanguas

Nació en Medinaceli el 2 de abril de 1682, fue bautizado diez días después por el clérigo Diego Carretero, vicario de Somaén<sup>61</sup>. Era hijo del bilbilitano Dionisio Yanguas, y de Juana Díaz de la Parra, nacida en Molina de Aragón, obispado de Sigüenza. Tenía por abuelos paternos a Dionisio Antonio Yanguas e Isabel Paula de Soria, vecinos de Calatayud, y por abuelos maternos a Gabriel Díaz Moreno, casado con María Sanz, ambos residentes de Molina<sup>62</sup>. Contrajeron nupcias Dionisio y Juana en Medinaceli y fueron criados del duque, con asiento en la colegiata y con el cargo de teniente de alguacil mayor<sup>63</sup>. Tuvieron cinco hijos, María Francisca, nacida 20 de marzo de 1670<sup>64</sup>; Joseph Silvestre, engendrado el 31 de diciembre de 1671<sup>65</sup>; Isabel Paula, que vio la luz el 6 de junio de 1675<sup>66</sup>; Lucas Marcos que vino al mundo el 25 de abril de 1680<sup>67</sup>; siendo el menor de todos Francisco Antonio. Fue niño de coro en la colegiata de Medinaceli bajo la orientación de Lucas de Sancho desde 1690<sup>68</sup> y tuvo por condiscípulo a Juan José de Sigüenza, que llegó a desempeñar el mismo cargo en esta iglesia de 1733 a 1775<sup>69</sup>.

Pablo Toribio apunta que las primeras noticias acerca de Yanguas fueron recogidas por José Artero a partir de unas anotaciones en un libro de polifonía de 1689, hoy desaparecido<sup>70</sup>, que se complementan con las referencias de

<sup>60</sup> MONTERO GARCÍA, *Catálogo de los fondos musicales*, p. 1450.

<sup>61</sup> ACM: *Libro de Bautismo*, tomo 4 (1654-1689), f. 272v.

<sup>62</sup> ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (en adelante ACSC): *Expediente de Limpieza de Sangre*, 1710, tomo XLII/IG-711, ff. 10r-11v.

<sup>63</sup> ACSC, *Expediente de Limpieza*, s.f. Tenía Dionisio Antonio un primo canónigo en la catedral de Santa María de Sigüenza, llamado Jerónimo de Yanguas.

<sup>64</sup> ACM, *Libro de Bautismo*, f. 145v.

<sup>65</sup> *Ibidem*, f. 163r.

<sup>66</sup> *Ibidem*, f. 198r.

<sup>67</sup> *Ibidem*, f. 255r.

<sup>68</sup> ACS. *Libro de Secreto de la Colegiata de Medinaceli 1692-1701*, f. 47. En 1691 pide ayuda su padre en su nombre porque estaba enfermo.

<sup>69</sup> PALACIOS, *La música en las colegiatas*, pp. 126-127.

<sup>70</sup> ARTERO, José: «Grandes maestros ignorados», en *España Sacro Musical*, 1 (1930), p. 84, y TORIBIO GIL, Pablo: *La misa en España durante la primera mitad del siglo XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas*, vol. 1, (Tesis doctoral), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, p. 29.

las actas capitulares de la colegiata de Medinaceli, referidas principalmente acerca de las peticiones económicas que hace su padre cuando estuvo enfermo<sup>71</sup>. Debió tener una gran voz y unas cualidades excepcionales para la música, como así rezan sendas actas del capítulo colegial de 1695<sup>72</sup> y de 25 de febrero de 1698, siendo gratificado con la compra de unos zapatos<sup>73</sup>. Posiblemente en 1700 abandonó esta institución, ya que pide ayuda para hacerse ropa nueva talar (dice textualmente «hábitos largos»), para salir «a oposición de maestros de capilla»<sup>74</sup>, cosa que todavía no hizo pues se trasladó al Colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona, en donde pudo permanecer tres años y allí pudo contactar con el maestro de la catedral, Miguel Vals<sup>75</sup>.

El 14 de septiembre de 1706 fue nombrado capellán de coro de la colegiata de Alcalá de Henares<sup>76</sup>, en donde coincidió con Bello de Torices, de tal suerte que pudo manejar de primera mano documentos de gran relevancia, como eran las obras de Andrés Llorente o de Martín i Coll<sup>77</sup>. Poco tiempo estuvo aquí, porque pasó a ser el maestro de la prestigiosa iglesia de San Cayetano de Madrid en 1708<sup>78</sup>. Esta iglesia era un tanto especial, ya que contaba con un grupo de músicos que por contrato notarial debían actuar en las celebraciones litúrgicas<sup>79</sup>, compitiendo en calidad con otros conventos como las Descalzas o la Encarnación<sup>80</sup>. Cuando Yanguas asume el cargo de la dirección de la capilla de San Cayetano llevaba unos pocos años de funcionamiento –en concreto desde 1693– y dependía de la magistral de Alcalá,

<sup>71</sup> ACS, *Libro de Secreto de la Colegial de Medinaceli 1671*, f. 47 y *Libro de Secreto de la Colegial de Medinaceli 1692*, ff. 73v, 134v, 135r y 152v.

<sup>72</sup> PALACIOS SANZ, «Noticias», p. 69.

<sup>73</sup> ACS, *Libro de Secreto de la Colegial de Medinaceli 1692*, ff. 134v y 135r.

<sup>74</sup> *Ibidem*, f. 195v; y PALACIOS, «Noticias», p. 70.

<sup>75</sup> TORIBIO, *La misa en España*, vol. I, pp. 33-34; GEMBERO USTÁRROZ, María: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, vol. 1, Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 1995, p. 148.

<sup>76</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, José María: *Mecenazgo musical del IX duque de Medinaceli: Roma-Nápoles-Madrid, 1687-1710*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 324.

<sup>77</sup> TORIBIO, *La misa en España*, vol. 1, pp. 36 y 38.

<sup>78</sup> LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1988, p. 68; SUÁREZ-PAJARES, *La música en la catedral de Sigüenza*, vol. I, p. 265.

<sup>79</sup> GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José Antonio: *Sonidos de un espacio perdido: la música en las tres iglesias de Madrid en la primera mitad del siglo XVIII*, (Trabajo de DEA), Madrid, Universidad Complutense, 2005, p. 47.

<sup>80</sup> *Idem*: «Música y fiestas en las iglesias del Madrid Barroco», en *Cuadernos de música iberoamericana*, ICCMU, vol. XII (2006), pp. 39-62.



de donde venía él, además de tener don Luis de la Cerda estrechas relaciones con los teatinos y ser devoto del santo titular<sup>81</sup>. En diciembre de 1708 intenta la ración del magisterio de capilla de Sigüenza, siendo clérigo de órdenes menores, junto a Juan Montero, procedente de la colegiata de Pastrana, y a José de San Juan, del Colegio del Rey de la capital y antiguo compañero suyo en el colegio de infantes de la seo seguntina<sup>82</sup>, obteniéndola este último por 30 votos frente a los 12 de Yanguas, tras los oportunos informes de Pedro Borobia y José Cardo<sup>83</sup>. A pesar de la derrota y el fallido deseo de regresar a su tierra, las pruebas evaluadas por los organistas debieron evidenciar ya su calidad<sup>84</sup>. Al año siguiente, en marzo de 1709, Yanguas es provisto del magisterio del Colegio de los Niños Cantorcitos del Rey, sucediendo a San Juan, y, posiblemente en ese mismo año, como afirman Artero y Toribio Gil, recibe por recomendación del mismo duque el encargo de ser maestro de música de la reina María Luisa Gabriela de Saboya<sup>85</sup>, aunque esta noticia es difícil de confirmar<sup>86</sup>.

De la etapa de Alcalá y Madrid (1706-1710), el profesor Toribio ha catalogado cuarenta y ocho obras<sup>87</sup>. Entre ellas destaca un villancico de la catedral de Salamanca (n.º 3412) a 15 voces y fechado en 1708 y un villancico de oposición, de 1709, procedente del archivo de la colegial y que se halla en el Archivo Diocesano de Osma-Soria (14/18) (Fig. 4). Ambos pudieron servir en alguna de las pruebas a las que concursa por estos años. Pero, asimismo, hay dos fechas más escritas en la portada de esta última, que hacen pensar en un envío de esta última obra al cabildo colegial de Soria en 1710, pero aquí no estaba vacante esta plaza<sup>88</sup>, y que pudo ser reelaborado en el convento de

<sup>81</sup> TORIBIO, *La misa en España*, pp. 39 y 40.

<sup>82</sup> ACS, *Libro de Actas Capitulares*, n.º 76, ff. 304v y 305r.

<sup>83</sup> *Ibidem*, n.º 76, ff. 305r y 305v.

<sup>84</sup> *Ibidem*, n.º 76, ff. 304v y 305r.

<sup>85</sup> ARTERO, José: «Grandes maestros ignorados», en *España Sacro Musical*, 1 (1930), p. 86; TORIBIO, *La misa en España*, p. 40.

<sup>86</sup> LOLO, *La música en la Real Capilla*, p. 68, y MORALES, Nicolás: *Las voces de Palacio. El Real Colegio de niños cantores (siglos XVII-XVIII)*, Madrid, Ed. Ayuntamiento de Madrid, 2005, p. 68; TORIBIO, *La misa en España*, vol. 1, p. 45.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>88</sup> PALACIOS, *La música en las colegiatas*, pp. 184-185. Curiosamente tanto el Catálogo de la catedral de Salamanca como la tesis de Toribio, hacen referencia a este villancico como perteneciente a la catedral de Burgo de Osma, cuando en realidad se custodia en el Archivo Diocesano de Osma-Soria con la signatura 14/18. Ver TORIBIO, *La misa en España*, vol. 1, p. 116, y MONTERO, *Catálogo de los fondos musicales*, p. 1382.

Valfermoso, cerca de Sigüenza, en 1721 para ser usado con idéntica finalidad a la que aparece en su título<sup>89</sup>.



Fig. 4. Archivo Diocesano de Osmá-Soria, Antonio Yanguas, portada del villancico *¡Ay! Humanado Dios* (E-MCc-14/18).

En 1710 el duque de Medinaceli cae en desgracia del rey y es encarcelado y cualquier añoranza familiar debe quedar totalmente disipada. En marzo de ese año recibe la oferta tentadora de ir a Santiago para suceder a José de Vaquedano, contando con el aval de uno de los músicos más influyentes del momento, como era Miguel de Ambiola<sup>90</sup>, junto al maestro de las Descalzas

<sup>89</sup> MOLINA PIÑEDO, Ramón: *Los Señores de Valfermoso*, Guadalajara, Ed. Aache, 1996, pp. 25-32.

<sup>90</sup> ÁLVAREZ, *El maestro aragonés*, p. 40; RUBIO, Samuel y SIERRA PÉREZ, José: *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo del Escorial*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1982, p. 272. Posiblemente de este periodo sean las obras que se hallan en el archivo de El Escorial, un villancico con el título en gallego, *Edu Domingu* y el otro con la fecha de 1714.

de Madrid, Antonio de Torres. De este modo, evitaba cualquier duda sobre su persona y su labor musical, pasando a tener una acreditación a pesar de su juventud, lo que le aseguraba una larga y fecunda estancia en la seo compostelana<sup>91</sup>. Así lo relatan las actas del 30 de abril de 1710:

«En este cabildo, habiendo tratado resolver el propuesto de catorce del presente mes de abril en orden al nombramiento del maestro de capilla, después de haber oído al señor cardenal mayor fabriquero, a quien por la excusa de don Miguel de Ambiela se encargó inquiriese noticias de sujeto capaz para este empleo, quien refirió que el que según todas noticias parecía más a propósito era don Antonio de Yangoas, desde luego todos los dichos señores unánimes y conformes de placer, nombraron por maestro de capilla de esta Santa Iglesia a dicho don Antonio de Yangoas; y para conferir y ajustar con él el salario y más cargos y preeminencias con que ha de servir el empleo se dio facultad bastante y en forma al dicho cardenal mayor fabriquero don Francisco Verdugo, para que lo ajuste en nombre del Cabildo. Y el salario que ajustare le haya de correr desde el día que saliere de Madrid, y desde el mismo día corra la jubilación del padre del maestro de capilla con el salario de los cuatrocientos ducados anuales que se le concedieron en el cabildo de cuatro de febrero de este año»<sup>92</sup>.

Tres años después, ante la marcha de San Juan a las Descalzas de Madrid, aduciendo «falta de salud», el canónigo seguntino Arredondo comenta que Yanguas vendría gustoso por tercera vez, pero el pleno del cabildo decide que se convoque edictos el 24 de julio de 1711, siendo el ganador José Caseda<sup>93</sup>. En Santiago estuvo ocho años antes de pasar a Salamanca en 1718, una de las prebendas más importantes del momento, con la doble misión de regentar la capilla de la catedral y enseñar en su universidad. En ella tuvo que superar unas reñidas oposiciones frente a doce contrincantes, algunos de los cuales podía conocer personalmente o tenía referencias, caso de Pedro Rodrigo, José Caseda, Mateo de Villavieja, Fermín de Arizmendi o de dos músicos que venían de Madrid<sup>94</sup>. El éxito fue rotundo, al obtener 28 votos de los 32 posibles<sup>95</sup>.

<sup>91</sup> TORIBIO, *La misa en España*, vol. 1, p. 47.

<sup>92</sup> ACSC: *Libro de Actas Capitulares*, n.º 47, f. 241r.

<sup>93</sup> ACS, *Libro de Actas Capitulares*, n.º 77, ff. 159v y 160r; SUÁREZ, *La música en la catedral de Sigüenza*, t. 1, p. 280.

<sup>94</sup> TORRENTE, Álvaro José: «Salamanca», en CASARES, *ibidem*, t. 9, 2002, p. 558.

<sup>95</sup> ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA, *Libro de actas capitulares*, tomo 49, ff. 325r y 325v, y TORIBIO, *La misa en España*, vol. 1, p. 427. El listado de contrincantes fue el siguiente: Francisco Antonio Yanguas, maestro de Santiago; José Caseda, maestro de Sigüenza; Mateo de Villavieja, maestro de Osma; Alonso Tomé Covaleda, maestro de Zamora; Fabián Clemente, maestro de Ciudad Rodrigo; Fermín de Arizmendi, maestro de Ávila; Diego de las Muelas,

En 1733 intentó sin éxito el magisterio de capilla de la primada de Toledo, que ganó Jaime Casellas, el más joven de todos los opositores, pero contaba con una mayor experiencia, coincidiendo asimismo, con su antiguo condiscípulo, Andrés Algarabel, que por entonces residía en Valladolid<sup>96</sup>. Morirá en Salamanca el 27 de octubre de 1753, contando con 71 años de edad<sup>97</sup>. En su testamento dona a la colegial una jofaina y un jarro de plata, que llegan el 24 de mayo del año siguiente, y que los capitulares agradecen celebrando por él un nocturno y una misa solemne<sup>98</sup>.

La amplia producción que nos ha llegado de Yanguas está repartida en varios archivos, principalmente en el de Salamanca con 480 composiciones entre misas, salmos y villancicos<sup>99</sup>. En todas revela que asume el lenguaje de la música moderna sin descuidar lo antiguo, siendo para Juan Francisco Corominas un compositor modélico, con un dominio de la policoralidad entre cinco a quince voces<sup>100</sup>. Según Toribio, a partir del estudio de sus misas, considera que en él concurren tres etapas estilísticas, de forma lineal y sin grandes rupturas<sup>101</sup>.

Sorprendentemente solo tenemos una composición de esta etapa soriana, una de las primeras que conocemos, a cuatro voces, con la tradicional estructura estribillo-copla (estas con doble motivo y dos letras para cada una) sobre un texto que se utilizará a menudo en la segunda mitad del siglo XVIII como cantada, con la habitual expresión exclamativa ¡ay!, para la fiesta de la

---

maestro de Astorga; Blas de Caseda, maestro de Santo Domingo de la Calzada; Simón de Araya, maestro de León; Pedro Rodrigo músico de Madrid; Lorenzo Romero, músico de Madrid; Pedro Felipe de Arteaga y Valdés, músico de Madrid, y Bartolomé Remacha, músico de Madrid.

<sup>96</sup> MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La música religiosa española del siglo XVIII a través de la obra de Jaime Casellas (1690-1764)*, (Tesis doctoral), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, p. 74; «Los villancicos de Jaime Casellas para la catedral de Toledo (1734-1762)», en *Archivo Secreto*, 3 (2006), p. 227.

<sup>97</sup> TORIBIO, *La misa en España*, vol. 1, p. 24.

<sup>98</sup> PALACIOS, «Noticias», pp. 82 y 83.

<sup>99</sup> MONTERO, *Catálogo de los fondos musicales*, pp. 1343-1524.

<sup>100</sup> COROMINAS, Francisco: *Aposento anti-crítico desde donde se ve representar la gran comedia que, en su Teatro Crítico, regaló al pueblo el RR. P. M. Feijoo contra la música moderna y uso de los violines en los templos*, Salamanca, Imprenta de Santa Cruz, 1726, pp. 21-22; LÓPEZ-CALO, José: «Vicente Navarro, Francisco», en CASARES, *ibidem*, t. 10, 2002, pp. 849 y 850. Un caso similar sucede con Francisco Vicente Navarro que desde el Burgo de Osma pasa a Ávila en 1781, y del que sus mentores hablaban así: «Le ha oído y admirado varias obras suyas, en que junta el bello gusto moderno con el fondo antiguo... de dócil ingenio, modesto y adornado de los demás dotes naturales que le hacen amable a cuantos le tratan».

<sup>101</sup> TORIBIO, *La misa en España*, p. 4.

Circuncisión (tampoco faltarán en otros las repeticiones de ciertas palabras de tipo onomatopéyico o de aviso). En él también aparece un dominio excelente del contrapunto, motivos descendentes, uso del compás ternario en el estribillo y C en las coplas con figuraciones más rápidas. Aunque su obra es la más minoritaria, el villancico de Medinaceli *¡Ay humanado Dios!* es una clara muestra de sus grandes cualidades compositivas (Ver fig. 4).

Algunas obras del periodo de Medinaceli viajaron con el maestro Yanguas hasta Salamanca, y bastantes más de Santiago, como indican las fechas que figuran en las partichelas. Centrándonos en el periodo soriano no cabe ninguna duda de su filiación el villancico de los *Santos Mártires a 5* n.º 3597 y de otros en los que emplea el coro con solista, cuatro voces agudas, unas veces con violín y otras con el acompañamiento del arpa (n.º 3613 a 3616, 3635 y 3642), aunque existen otros que son más difíciles de precisar<sup>102</sup>.

### Salvador de Sancho Iturmendi

Ocelitano de nacimiento, vino a este mundo el día 1 de enero de 1688<sup>103</sup>. Era hijo del maestro de capilla de la colegial, Lucas de Sancho<sup>104</sup> y de Manuela de Iturmendi, perteneciente a una amplia familia de ministriles y organistas en la iglesia ducal<sup>105</sup>. Fue padrino de bautismo su tío Francisco Iturmendi y administrado por el presbítero José Antonio López<sup>106</sup>.

Se formó inicialmente con su padre en el seno de la colegiata, y luego sirvió como infante de coro de El Pilar de Zaragoza desde 1695 a 1709, junto a

<sup>102</sup> MONTERO, *Catálogo de los fondos musicales*, pp. 1425, 1430-1433 y 1438-1440.

<sup>103</sup> SÚAREZ-PAJARES, *La música en la catedral de Sigüenza*, p. 295. Afirma que nació hacia 1687.

<sup>104</sup> ACS. *Libro de Actas capitulares*, n.º 68, f. 547.

<sup>105</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio. «Noticias acerca de la Capilla de Música de la Colegiata de Medinaceli (Soria)», en *Celtiberia*, 89 (1995), pp. 67, 69 y 70. Sabemos que Manuel de Iturmendi era corneta de la colegiata. Falleció en Medinaceli el 2 de noviembre de 1692 habiendo recibido los Santos Sacramentos y dejó como testante a Domingo Goral, el 23 de enero de ese mismo año, para que oficiaran su entierro, treinta misas cada año en el convento de San Jerónimo y otras treinta más en «cualquier sitio». ACM. *Libro de Difuntos n.º 3 (1679-1730)*, f. 119v. El hijo de Diego de Iturmendi, nombrado organista en 1699, Francisco Iturmendi, nacido en 1688, se formó también en la colegial bajo los órdenes de Lucas de Sancho, y fue compañero de Salvador de Sancho. Por su parte, Sebastián de Álvaro, nacido el 6 de mayo de 1685, ingresó en la orden de La Merced y ocupó el magisterio de la colegial de 1725 a 1731, una vez que Salvador ya había sido provisto del magisterio de capilla de la catedral de Sigüenza, ACM. *Libro de los que se han bautizado n.º 5*, f. 260r. Ver también PALACIOS, *La Música en las colegiatas*, p. 124.

<sup>106</sup> ACM. *Libro de los que se han bautizado en esta colegial de Nuestra S<sup>a</sup>. de la Absunción de Mceli. Libro 5 (1689-1715)*, f. 343r.

su hermano Manuel, perfeccionándose primero con Jerónimo Latorre, hasta 1700, y sobre todo con Miguel de Ambiola, hasta 1707<sup>107</sup>. Esta información la deja él mismo anotada en un libro de polifonía de la catedral de Sigüenza que signó en 1734 con una extensa dedicatoria<sup>108</sup> (Figs. 5 y 6):

«Señora y Madre mía: solícito andaba vagueando mi pensamiento sobre a quién dedicar este libro el que contiene varias Alabanzas a Dios; y, gastando algún tiempo en esta vana cavilación, que de como avergonzado de haber dudado, no debiéndome ocultar que Para ofrecer a la Majestad divina cualquiera obra por pequeñita que sea, el más acepto y agradable conducto es solo por ti Señora, puesto que eres la Hija, Madre, Esposa de tan Soberana Majestad, y que fuiste la escogida para ser la mediadora entre Dios y los hombres; y si por además de que gustas que te llamemos nuestra Madre y nuestro Consuelo, nuestro Refugio y nuestro Amparo, yo, sobre tener en esto parte como uno de los más pecadores, tengo el título de tu Paje de guardia, que en ello me empleé (aunque indignísimo) catorce años en tu Iglesia y Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, cómo había de ser tan atrevido que pusiera mi pensamiento en otra criatura que en ti, sin faltar al debido respeto, y sin obligación que a tu Majestad debo, siendo (como consta por asiento) uno de tus menores esclavos? Y en aquella Santa Iglesia, fue la primera fuente donde bebí las Harmónicas Aguas de la Música, cómo puede quedarme arbitrio para ofrecer ni dedicar las últimas obras de mi vida, a otro que a ti que eres río caudaloso de Misericordias y el océano de Gracias? A ti oh Virgen Santísima, ofrezco esta dádiva, que si bien es corta, y muy pequeña por lo que tiene de mía, por lo que en sí encierra, y contiene, es muy grande, llena de misterios divinos, y alabanzas a Dios, y a ti, mi Señora».

Después de estos catorce años como infante de la iglesia de El Pilar, regresa en 1712 a su tierra natal, y unos meses más tarde pasó a Sigüenza a seguir instruyéndose con el valenciano Hernández Plà, y ocho años después es nombrado maestro de capilla de la colegiata de Medinaceli, el 22 de febrero de 1717<sup>109</sup>, sucediendo al difunto Jaime Seleta, con asiento en el coro bajo de mano izquierda y derecho a llevar sobrepelliz y capa<sup>110</sup>. Permanece en esta ocupación durante ocho años, exactamente hasta febrero de 1725, si bien en enero de ese año ya se había ausentado de la colegiata con los per-

<sup>107</sup> ARCHIVO DE LAS CATEDRALES DE ZARAGOZA. *Libro de Gestis Capituli (1688-1700)*, ff. 21 y 64; CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Polifonistas y Ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, pp. 160-163.

<sup>108</sup> ACS. *Fondo Medinaceli. Libro de Polifonía* n.º 6; PALACIOS, *La Música en las colegiatas*, p. 121.

<sup>109</sup> ACS, *Libro de Actas capitulares*, n.º 81, ff. 426r-427r; PALACIOS, «Noticias», pp. 72-73.

<sup>110</sup> PALACIOS, *La música en las colegiatas*, p. 119.

misos correspondientes, al mismo tiempo que se recuerdan las obligaciones estatutarias del maestro de capilla: «enseñar» a los cantores y a los infantes de coro<sup>111</sup>.

Tras el fallecimiento de José Caseda el 1 de enero de 1725, el cabildo de Sigüenza pide informes a dos maestros de confianza, uno es José de San Juan, de las Descalzas de Madrid, y el otro Miguel de Ambiola, maestro de la primada de Toledo, para que indicaran el nombre de las personas más idóneas para cubrir esta vacante. Si bien ambos habían defendido ideas contrapuestas en la polémica de Valls, los dos mantienen una relación especial con Sigüenza: San Juan fue infante y condiscípulo de Sancho en la escuela de canto y posteriormente maestro de capilla, mientras que Ambiola estaba estrechamente ligado como formador y promotor con varios músicos de esta catedral, además de haber sido antecesor de San Juan en las Descalzas<sup>112</sup>. Cada uno presenta candidatos distintos, salvo la feliz coincidencia de proponer los dos a Salvador de Sancho<sup>113</sup>. El cabildo en la posterior deliberación y votación otorga el magisterio de capilla a Sancho con 33 votos de los 42 posibles<sup>114</sup>. Sabedores de la noticia, el cabildo medinense le felicita<sup>115</sup>. El 2 de mayo se recibe un despacho del duque en favor de Juan Sebastián de Álvaro, religioso mercedario calzado, al que le habían hecho la gracia del magisterio con la asignación de una media ración y cincuenta ducados anuales<sup>116</sup>.

En los años al frente del magisterio de Sigüenza, Sancho encontró en San Juan un fiel colaborador y asesor en la búsqueda de músicos e instrumentistas, tal vez, como apunta Suárez-Pajares, por la relación de amistad entre ambos desde la etapa de colegiales que duró a lo largo de sus vidas<sup>117</sup>.

En 1725 su hermano Félix nombra ante notario a su hermano Salvador heredero de los bienes de sus padres que murieron pobres y solo dejaron una casa en Medinaceli en la «calle que baja a Santa Isabel», de poco valor respecto a las deudas y funerales que pagó Salvador, aparte de haber ayu-

<sup>111</sup> ACS. *Fondos Medinaceli. Libro de Secreto 1721-1728*, ff. 122v y 123r; PALACIOS, «Noticias», p. 75.

<sup>112</sup> SUÁREZ-PAJARES, *La música en la catedral*, vol. 1, p. 281.

<sup>113</sup> *Ibidem*, 1998, p. 293. En la propuesta de Ambiola apunta los nombres de Domingo Teixidó, maestro en Lérida; Francisco Pascual, de Palencia; Alfonso Covaleda, en Zamora, y Salvador de Sancho. San Juan, por su parte, proponía al maestro de capilla de Tudela, Amilano; al de Calatayud, Francisco Díez, y a Salvador Sancho.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>115</sup> PALACIOS, «Noticias», p. 76.

<sup>116</sup> ACS. *Fondo Medinaceli. Libro de Secreto 1721*, s.f.

<sup>117</sup> SUÁREZ-PAJARES, *La música en la catedral*, vol. 1, p. 297.

dado en la manutención a su hermano<sup>118</sup>. También sabemos que tuvo otro hermano que fue arpista con una renta de 2.500 reales en 1752, y casado con Serafina García<sup>119</sup>.

Al morir en la catedral de El Burgo de Osma el maestro de capilla Adrián González Gámiz de forma «fortuita» en la mañana del 24 de diciembre de 1753, surgen dos pretendientes, uno el tortosino, Francisco Fuentes<sup>120</sup>, y el otro de Berlanga de Duero y organista segundo en la seo de Palencia, Manuel Estanislao Mencía<sup>121</sup>. Al mismo tiempo, el cabildo invita al maestro Sancho, seguramente por su notoriedad, a presidir las oposiciones, pero declina venir por estar jubilado y resultarle «penoso», por lo que delega en su discípulo Acacio Garcilópez. Pero al final los capitulares encargan esta tarea al organista Corta y al músico Huerta<sup>122</sup>.

Falleció en Sigüenza el 11 de agosto de 1754 de forma un tanto repentina y fue sepultado en la catedral<sup>123</sup>. Fruto de su magisterio medinense tendrá discípulos aventajados como Andrés Algarabel y Gabriel Zarzoso, y en Sigüenza saldrán Acacio Gracilópez, Juan Carralero, Manuel Sardina y Manuel de Osete<sup>124</sup>.

Sancho adaptará un esquema compositivo decididamente más novedoso que los de su maestro, como nos muestra en los epigramas, cánones y moteles, cercanos al estilo galante de la segunda mitad del Setecientos. Sus obras presentan un claro acercamiento a lo tonal. En Medinaceli se adapta a los recursos de la capilla colegial y suele adoptar formas para solo, dúo, cuatro voces, llegando en algunos casos a las seis voces y un *Miserere* en donde alterna 4 y 8 voces, además de contar con un violín, oboe, violón y continuo; que Sigüenza se transforma a dos coros y orquesta, formada por violines, violas, flautas, trompas, oboes y continuo, aparte de señalar con claridad los signos expresivos de dinámica. Cada vez construyen unas introducciones

<sup>118</sup> ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE GUADALAJARA, *Protocolo*, Sig. 2431/1.

<sup>119</sup> SUÁREZ-PAJARES, *La música en la catedral*, vol. 1, p. 340.

<sup>120</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio: «La música en el culto del monasterio de San Jerónimo de Espeja (Soria)», en *Celtiberia*, 91 (1997), p. 170.

<sup>121</sup> LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Palencia*, t. 2, Palencia, Institución «Tello Téllez de Meneses», 1981, pp. 130 y 144.

<sup>122</sup> ACBO. *LAC*, tomo XXXVII, s.f.; PALACIOS SANZ, José Ignacio: «Relación de Maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)», en *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), p. 73.

<sup>123</sup> SUÁREZ-PAJARES, *La música en la catedral*, p. 300.

<sup>124</sup> PALACIOS, *La música en las colegiatas*, pp. 119-121; SUÁREZ-PAJARES, *La música en la catedral de Sigüenza*, vol. 1, pp. 300-303.



instrumentales más desarrolladas o pasajes de transición, con recitativos, arias y minués<sup>125</sup>.

Existen composiciones en el Escorial<sup>126</sup> y un elenco importante la catedral de Sigüenza (Figs. 5 y 6), con dos libros de polifonías en donde encontramos con salves, motetes, un responso, y catorce partichelas de salmos, himnos, secuencia de difuntos y versos para adorar la cruz, realizados entre 1726 a 1742. Algunas de estas obras se siguieron interpretando como lo demuestra el ser reescritos estos versos por Francisco Corral en 1861. En el archivo de Medinaceli hallamos un buen número de obras suyas, en concreto treinta y seis, bien escritas aquí o bien enviadas desde Sigüenza, con cuatro villancicos, una cantada, un *Quatro*, una *Loa* (8/36) y el singular *Baile de las Serenatas* (8/37).

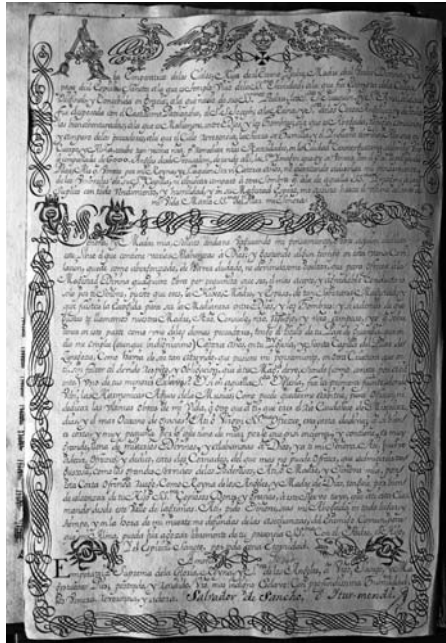


Fig. 5. Archivo Catedral de Sigüenza, Libro de Polifonía n.º 6. Anotación de Salvador de Sancho, 1733.

<sup>125</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio: «La música en las iglesias de la provincia de Soria», en BARTOLOMÉ, Bernabé (coord.): *I Semana de Estudios Históricos de las Diócesis de Osma-Soria*, vol. 2, Soria, Diputación Provincial, 1997, p. 274.

<sup>126</sup> RUBIO, Samuel y SIERRA PÉREZ, José: *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo del Escorial*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1982, p. 214.



Fig. 6. Archivo Catedral de Sigüenza: Libro de polifonía nº 7 con obras de Lobo, Victoria y Salvador de Sancho, 1738.



Fig. 7. Salvador de Sancho, partichela tiple 1º del villancico a 4 con violines Como es Rey el que ha nacido, (E-MCc 8/32).

En la música religiosa tiene una mayor tendencia al uso del compás de C, partes homorrítmicas, el diseño pregunta-respuesta cuando son dos coros y abundantes disonancias de 2ª y 7ª, la mayor parte convenientemente preparadas<sup>127</sup>. En la música en romance emplea la estructura introducción a solo, estribillo y coplas a solo y a cuatro, o bien presenta multiplicidad de secciones con nombres tan diversos como en la *Loa* (avaro, furor, veloz, primor, autor, etc.) y en el *Baile de las Serenatas* (Fig. 8), en donde aparecen dúo, aria con diversos *tempi*, recitado y, minué, además de utilizar melodías populares. Incluye un pasacalle en ostinato en el villancico *Con el traje de zagales* (8/30).

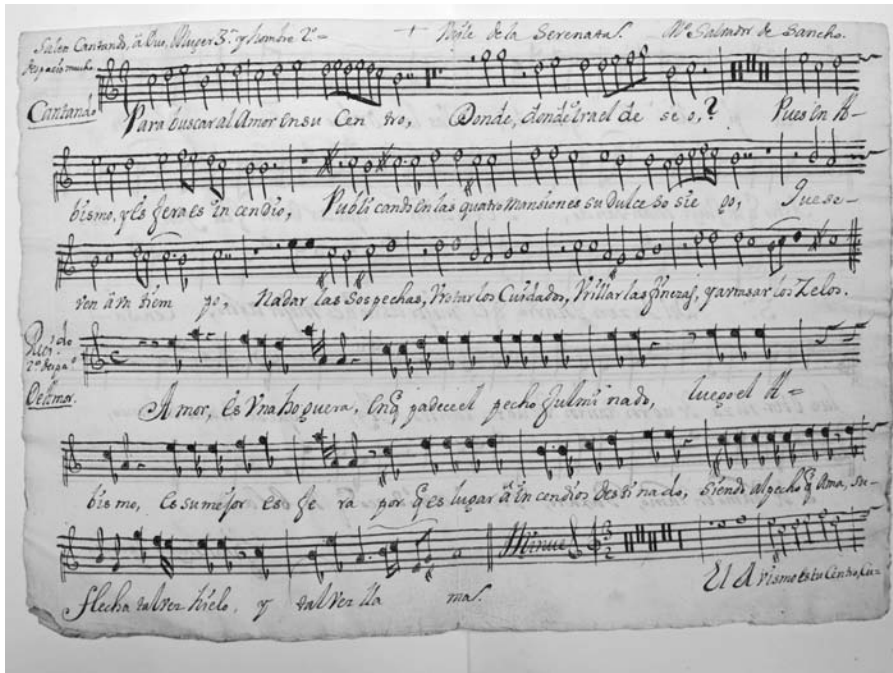


Fig. 8. Archivo de Osma-Soria, Salvador de Sancho, *Baile de las Serenatas*, partichela del tiple (E-MCc 8/37).

<sup>127</sup> En una partichela suya aparece el nombre de Sancho López, en clara referencia a su padre.

### Fray Sebastián de Álvaro

Sebastián de Álvaro había nacido en Medinaceli y fue bautizado el 6 de marzo de 1681<sup>128</sup>. Era monje mercedario y en 1725 lleva un año residiendo en Medinaceli sin gozar de los beneficios de la ración, echando el compás en las funciones que había canto de órgano, villancicos y motetes, quedando exento de cualquier otra función, procesión o entierros. El 2 de abril de 1731 se despide junto al tenor, el teniente de sochantre y el racionero Díez, legando al archivo colegial tres salmos (Sig. 3/41, 3/43 y 3/44) y un magnificat a 7 (3/45)<sup>129</sup>. También emplea los recursos anteriormente citados, como es el caso del violín y el doble coro a tres voces cada uno.

### Andrés de Algarabel y Arroyo

Según Patxi García Garmilla, en su edición monográfica sobre Algarabel, afirma no saber con exactitud ni el lugar ni la fecha de nacimiento<sup>130</sup>. Sin embargo, los libros de bautismo de la colegial nos informan que nació en Medinaceli el 2 de noviembre de 1697 a las 7 h. de la mañana, y fue bautizado en esta iglesia el 30 de noviembre del mismo año. Era hijo de José de Algarabel, natural de Morón de Almazán, y posiblemente conocido del maestro Sancho, y de Antonia Arroyo<sup>131</sup>. Este dato queda corroborado por la inscripción de la portada de su colección de Magnificats, que realizó posiblemente a los diecisiete años, y fue revisada por un aventajado Salvador de Sancho, por entonces su instructor, ya que Lucas de Sancho estaba algo envejecido, remitido al cabildo colegial en 1742:

«Canticum B<sup>a</sup> M<sup>a</sup> V<sup>o</sup> a 6 en dos coros. Puesto en música y muy sonoro, y trabajado por D. Andrés de Algarabel, Natural de Medinca Celi, siendo Yfante de coro de la Colegial de dha Villa, corregido por su Mtro D. Salvador de Sancho, siendo Mtro en dha Coleg, hízolo el año»<sup>132</sup>.

<sup>128</sup> ACM: *Libro de los que se han bautizado en esta colegial de Nuestra Sa. de la Asunción de Mceli. Libro 5 (1689-1715)*, f. 260r.

<sup>129</sup> PALACIOS, *La música en las colegiatas*, p. 125.

<sup>130</sup> GARCÍA GARMILLA, Patxi: *Andrés de Algarabel y Arroyo (Medinaceli, Soria?- Valladolid, 1740). Edición Práctica de sus Obras de Música*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, 2012, p. 9.

<sup>131</sup> ACM: *Libro de los que se han baptizado 1689*, f. 113r.

<sup>132</sup> ARCHIVO DIOCESANO DE OSMA-SORIA (en adelante ADOS): *Colegiata de Medinaceli, Archivo de Música*, Caja 3/13.

Tras abandonar el internado de infante de coro, comienza una dilatada carrera musical que se inicia con la obtención del magisterio de capilla de la catedral de Segovia en 1721, frente a opositores de la talla de Pedro Rodrigo (de él no se conservan los ejercicios de la oposición), maestro de Oviedo y luego en la Encarnación de Madrid<sup>133</sup>, y de Juan Luengo, maestro en Calahorra, que, aunque se mostró deseoso de la plaza, no llegó a presentarse. Fue ordenado de órdenes mayores en Segovia ese mismo año, con veinticuatro años de edad, aunque la norma canónica del Concilio de Trento, en el capítulo XII, establecía que nadie se podía ordenar con menos de veinticinco años<sup>134</sup>.

Dos años después, en 1723, tuvo la intención de acudir a las oposiciones de Santiago, tal vez siguiendo el dictamen del maestro Sancho, pero no debió concurrir, siendo ganadas por un contrincante suyo en Segovia, Pedro Rodrigo<sup>135</sup>. Tras este contratiempo, en 1731 manda al cabildo de Valladolid varias obras por estar vacante el magisterio de esta catedral. Las pruebas son convocadas y a ellas concurren varios candidatos, entre los que se encuentra Adrián González Gámiz, maestro de Burgo de Osma<sup>136</sup>; Domingo Tejedor, maestro en Lleida; Agustín Gámiz de Salazar, organista en Zamora, Tomás Barcenilla, organista de la catedral pucelana; Manuel Paradís, José Mir y Llusá, que a la postre será su sucesor en Segovia, y Bartolomé Remacha, estos tres últimos residentes en Madrid<sup>137</sup>. Gana las oposiciones siendo elegido por unanimidad, tomando posesión el 24 de abril de 1731<sup>138</sup>. De aquí no se movió más, y falleció en la ciudad del Pisuerga el 7 de septiembre de 1740, a las 7:30 h. de la mañana, habiendo hecho testamento ante el escri-

<sup>133</sup> CAPDEPÓN, *La música en el Real Monasterio de la Encarnación*, p. 589.

<sup>134</sup> LÓPEZ-CALO, José: *Documentario musical de la catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 202; GARCÍA, Andrés de Algarabel, p. 28. Este autor considera que por entonces había cumplido veinte años, pero no parece muy probable.

<sup>135</sup> CASARES RÓDICIO, Emilio: *La música en la catedral de Oviedo*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1980, p. 45.

<sup>136</sup> También concursó ocupando la tercera posición en el escrutinio final al beneficio de Zamora en 1731. Ver CUADRADO GARZÓN, Asunción: «El maestro de capilla de la catedral zamorana desde 1731 hasta 1754: Manuel Antonio Agullón y Pantoja», en *Anuario Instituto de Estudios Zamoranos «Florián del Campo»*, 13 (1996), p. 418.

<sup>137</sup> ARCHIVO DIOCESANO Y CATEDRALICIO DE VALLADOLID (en adelante ADCVa): *Libro de Actas Capitulares*, vol. 7, f. 326v; LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Valladolid. Documentario musical (I) Actas capitulares (1547-1829)*, vol. 7, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, Valladolid, 2007, p. 215.

<sup>138</sup> ADCVa: *Libro de Actas capitulares*, vol. 7, f. 452; LÓPEZ-CALO, *La música en la catedral de Valladolid*, vol. I, p. 220.

bano Francisco Arias<sup>139</sup>, en el que demuestra un cariño especial hacia su tía Jerónima de Cuéllar, en primer lugar, y a sus parientes que vivían en Morón de Almazán<sup>140</sup>.

La obra de Algarabel se encuentra repartida entre el Archivo Diocesano de Burgo de Osma con diez piezas (Fig. 9), la catedral de Segovia, con una *Salve Regina* a 6 (49/11), un motete (45/2) y el villancico de oposición (41/1)<sup>141</sup>; la seo de Valladolid, que tiene una cantada al Santísimo con violines incompleta con la voz del tiple (85/156)<sup>142</sup> y las partichelas de un *Christus factus* a 4 voces (67/4)<sup>143</sup>; El Escorial con el villancico de Navidad a 8 *Seráfica llama* (61/8)<sup>144</sup>, y un juego de salmos de Vísperas de Nuestra Señora, un *Lauda Jerusalem*, muy similar a la versión del archivo de El Burgo de Osma; y la *Misa Nunc dimittis*, que se hallan en la catedral de México D.F., ya reseñado por Stevenson, en 1970<sup>145</sup>; Thomas Stanford, en 2002<sup>146</sup>, y más recientemente por Marín López<sup>147</sup>. A este listado hay que completarlo con una serie de obras desaparecidas –dieciséis en concreto– que conocemos por la documentación existente en la colegiata de Berlanga de Duero, según el inventario confeccionado por Francisco Sánchez Ximeno en 1760<sup>148</sup>.

<sup>139</sup> ADCVa, *Libro de Actas Capitulares*, vol. 8, f. 59v.

<sup>140</sup> *Ibidem*; ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID: *Protocolos*, 3206, ff. 240r-242v.

<sup>141</sup> LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Segovia*, Santiago de Compostela, Diputación de Segovia, 1989, p. 175.

<sup>142</sup> LÓPEZ-CALO, *La música en la catedral de Valladolid*, vol. I, p. 460.

<sup>143</sup> *Ibidem*, vol. III, p. 441.

<sup>144</sup> RUBIO y SIERRA, *Catálogo*, p. 91; RUBIO, Samuel: *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976, p. 134.

<sup>145</sup> STEVENSON, Robert Murrell: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the America*, Washington, General Secretariat of the Organization of American States, 1970, p. 148.

<sup>146</sup> STANFORD, E. Thomas: *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, p. 47.

<sup>147</sup> MARÍN LÓPEZ, Javier: *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, Torredonjimeno, Universidad de Jaén y Sociedad Española de Musicología, vol. I, 2012, pp. 33, 83 y 144 y vol. II, pp. 990, 998, 1010-1011, 1017 y 1116.

<sup>148</sup> ARCHIVO DE LA COLEGIATA DE BERLANGA DE DUERO: *Legajo LXIII/25*. Este documento es citado inicialmente por PALACIOS, *La música en las Colegiatas*, p. 80, y después por GARCÍA, Andrés de Algarabel, p. 17.

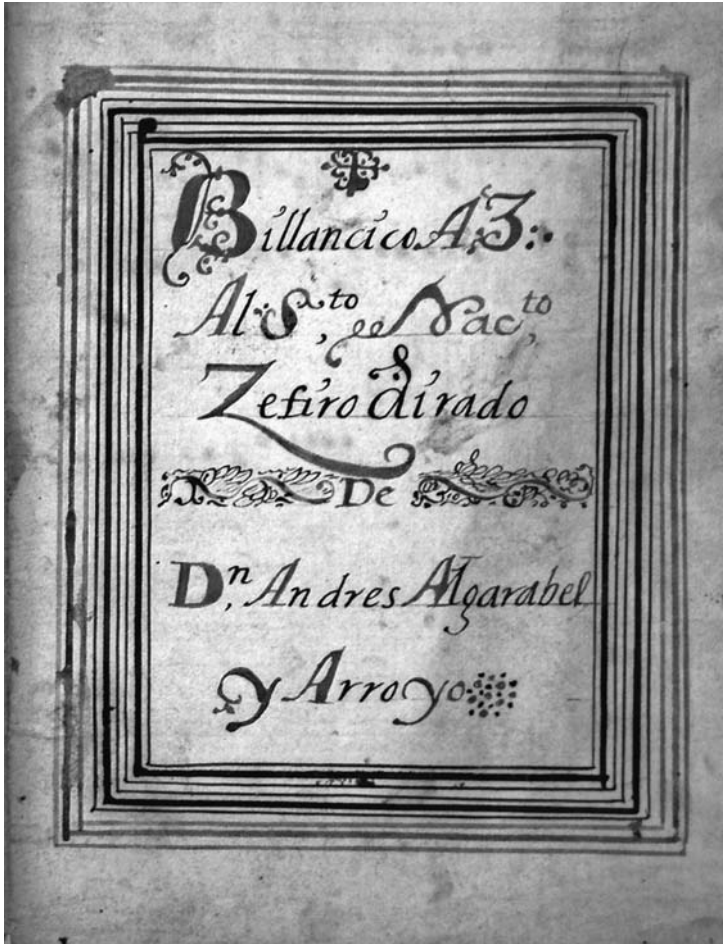


Fig. 9. Andrés de Algarabel, portada del *Villancico al Santo Nacimiento, Zéfiro airado* (E-MCc 3/15).

Como Yanguas pronto salió de las tierras sorianas en busca de trabajo, pero aún dejó algunas obras en Medinaceli, realizadas entre 1713 a 1714, que sirven para estudiar su primera etapa compositiva. Precisamente de este periodo tenemos una misa (3/09), dos salmos (3/10 y 3/11), un magnificat (3/12), un motete (3/14), tres villancicos (3/15, 3/16 y 3/18) y una cantada (3/17). En todas se muestra un buen melodista y contrapuntista. Utiliza la

forma policoral a seis voces, (SAT y SAB) en una misa, el magnificat y en el *Laudate*, que fue reenviado estando en Valladolid en 1742. Los violines están omnipresentes en todas estas composiciones.

Cuando accedió a Valladolid envió al deán cinco obras compuestas en Segovia (un villancico para la fiesta del Rosario, dos misereres, y dos lamentaciones), aunque en la actualidad solo conserva la catedral pucelana un *Christus factus est*, que Germán Nieto considera fue compuesta en Segovia, y que lleva la fecha de 1725<sup>149</sup>. En el archivo catedralicio de Segovia encontramos la obra de la oposición, *Vengan a la oposición y María Magdalena*. La primera de ellas, fue compuesta en el plazo de 24 horas para ser interpretada por la capilla unos días después<sup>150</sup>. Algarabel «había excedido» sobre sus otros dos rivales, por lo que fue electo<sup>151</sup>. Todas estas composiciones avalan la calidad de este joven compositor, que en 1724 coloca a un pariente como violinista en aquella capilla de música<sup>152</sup>.

En la música en latín, siguiendo posiblemente una costumbre muy arraigada en la mayoría de los maestros de la época, alterna pasajes contrapuntísticos con otros homofónicos, y es donde se muestra menos innovador, pero en el tratamiento armónico progresa a terrenos más audaces y no escapa del uso de algunas disonancias preparadas y resueltas. También emplea con frecuencia la polirritmia, la yuxtaposición de hemiolias, introduce elementos de fuerte raigambre popular en la música religiosa, como hacía Salvador de Sancho, con las jácaras, sicilianas y seguidillas, además de las arias y recitados, en lugar de los estribillos, como sucede en el villancico *Coronadas de flores* (3/16)<sup>153</sup>.

<sup>149</sup> NIETO SÁENZ DE SANTAMARÍA, Germán: *Catalogación de la obra de Andrés de Algarabel y Arroyo, maestro de capilla de las catedrales de Segovia y Valladolid (1721-1749)*, (TFM), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, p. 14.

<sup>150</sup> ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA: *Libro de Actas Capitulares*, vol. 27, ff. 170v y 172r.

<sup>151</sup> *Ibidem*, ff. 177r-177v.

<sup>152</sup> *Ibidem*, f. 285 v.

<sup>153</sup> GARCÍA, *Andrés de Algarabel*, pp. 16 y 23, y PALACIOS SANZ, José Ignacio: «Espacios, vida musical y repertorios en la villa ducal de Medinaceli», en DE LA CASA, Carlos y MARTÍN DE MARCO, José Antonio (coords.): *Medinaceli. Historia-Nobleza-Iglesia*, Soria, Ayuntamiento de Medinaceli, 2017, pp. 425-428.



## APÉNDICE

**Como es Rey el que ha nacido**

Villanico a quatro con un violín

Trans. José I. Palacios

Salvador de Sancho (1719)

E-MCc 8/32

**Introducción, Ayre**

Violin

Tiple 1  
1. Co - mo es Rey, el que ha na - ci - do, aun - que en u - nas po -  
2. Ven - gan todos los que in - ten - tan en e - lla te - ner

Tiple 2  
1. Co - mo es Rey, todos el que ha na - ci - do, aun - quen u - nas po -  
2. Ven - gan todos los que in - ten - tan en e - lla te - ner

Alto  
1. Co - mo es Rey, todos el que ha na - ci - do, aun - quen u - nas po -  
2. Ven - gan todos los que in - ten - tan en e - lla te - ner

Tenor  
1. Co - mo es Rey, todos el que ha na - ci - do, aun - quen u - nas po -  
2. Ven - gan todos los que in - ten - tan en e - lla te - ner

Arpa

Vln.  
8

S 1  
8  
bres pa - jas. Na - die ex - tra ñe que el de - se - o dis - pon - ga po - ner - le ca -  
en - tra - da.

S 2  
8  
bres pa - jas. Na - die, ex - tra ñe que, el de - se - o dis - pon - ga po - ner - le ca -  
en - tra - da.

A  
8  
bres pa - jas. Na - die, ex - tra ñe que, el de - se - o dis - pon - ga po - ner - le ca -  
en - tra - da.

T  
8  
bres pa - jas. Na - die, ex - tra ñe que, el de - se - o dis - pon - ga po - ner - le ca -  
en - tra - da.

Bjn.  
8

16

Vln. 

S 1   
sa. Na - die ex - tra - ñe que el de - se - o dis - pon - ga po - ner - le ca - sa.

S 2   
sa. Na - die ex - tra - ñe que el de - se - o dis - pon - ga po - ner - le ca - sa.

A   
sa. Na - die ex - tra ñe que el de - se - o dis - pon - ga po - ner - le ca - sa.

T   
sa. Na - die ex - tra ñe que el de - se - o dis - pon - ga po - ner - le ca - sa.

Bjn. 

**Estrillo, con más ayre**

24

Vln. 

S 1   
Va - ya de plan - ta, va ya de plan - ta,

S 2   
Va - ya, va - ya de plan - ta, va ya de plan - ta,

A   
Va - ya, va - ya de plan - ta, va ya de plan - ta,

T   
Va - ya de plan - ta, va ya de plan - ta, que hoy re -

Bjn. 

32

Vln.

S 1

que hoy re - ci - be fa - mi - la nues - tro mo - nar -

S 2

que hoy re - ci - be fa - mi - la, fa - mi - la nues - tro mo - nar -

A

que hoy re - ci - be fa - mi - la

T

ci - be fa - mi - la

Bjn.

40

Vln.

S 1

ca, que si los me - mo -

S 2

ca, que si los me - mo - ria

A

ca, que si los me - mo -

T

ca, que si los me - mo - ria

Bjn.

47

Vln.

S 1

S 2

A

T

Bjn.

55

Vln.

S 1

S 2

A

T

Bjn.

63

Vln.

S 1

S 2

A

T

Bjn.

cu - ren por queen su ca sa, go - zan

cu - ren por queen su ca sa, go - zan

cu - ren por queen su ca - sa, go - zan

cu - ren por queen su ca - sa, go - zan

70

Vln.

S 1

S 2

A

T

Bjn.

pues - tos muy al - tos, pues - tos muy al - tos los que le a - gra - dan, va - ya, va - ya de

pues - tos muy al - tos, pues - tos muy al - tos lo que le a - gra - dan, va - ya de

pues - tos muy al - tos, pues - tos muy al tos lo que le a - gra - dan,

pues - tos muy al - tos, pues - tos muy al - tos lo que le a - gra - dan,

78

Vln.

S 1 plan - ta, va ya de plan - ta que hoy re - ci - be fa - mi - la,

S 2 plan - ta, va - ya de plan - ta

A va - ya, va - ya de plan - ta, va ya de plan - ta que hoy re - ci - be fa -

T va - ya de plan - ta, va - ya de plan - ta

Bjn.

86 Coplas solas

Vln.

S 1 nues - tro mo - nar - ca. 1.El pri -

S 2 que hoy re - ci - be fa - mi - la, fa - mi - la nues - tro mo - nar - ca. 2.D - ce

A mi - la, nues - tro mo - nar - ca. m pe -

T que hoy re - ci - be fa - mi - la nues - tro mo - nar - ca. po - bres

Bjn.

94

Vln.

S 1

S 2

A

T

Bjn.

102

Vln.

S 1

S 2

A

T

Bjn.

Coplas a 4

100

Vln.

S 1

A

Bjn.

S 1

A

Bjn. 

NASSARRE, 33, 2017, pp. 95-136. ISSN: 0213-7305





### Villancico a 3 al Santo Nacimiento «Zéfiro airado»

Trans. José I. Palacios

Andrés Algarabel y Arroyo (1697-1740)

E-MCc /3/15

Musical score for the first system of the villancico. It features three vocal parts: Tiple (Treble), Alto (Alto), and Tenor (Tenor), and a Clave (Keyboard). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics for all parts are: "Cè-fi-ro.ai-ra-do, cier-zo trai-dor, pues hoy na - ce.el sol".

Musical score for the second system of the villancico. It features three vocal parts: Tiple (Ti), Alto (A), and Tenor (T), and a Clave (Cl). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics for the vocal parts are: "pau-sa el ru-gir, tem-pla el ru - mor, tem - pla tem - pla el ru - mor, pues".

12

Ti  
 pues es tu Se - ñor a - plau-de su luz, ce - le-bras al - bor, su al - bor. Cé-fi-ro ai-

A  
 pues es tu Se - ñor a - plau-de su luz, ce - le-bras al - bor, su al - bor. Cé-fi-ro ai-

T  
 es tu Señor, aplau-de su luz, ce - le-bras al bor, ce-le-bra su al-bor. Cé-fi-ro ai-

Cl.  
 6

18

Ti  
 ra-do, cier-zo trai - dor, pau-sa el ru - mor tem-pla el ru-mor, tem - pla el \_\_\_\_\_

A  
 ra-do, cier-zo trai - dor, pau-sa el ru - mor tem-pla el ru-mor, tem - pla el ru -

T  
 ra-do, cier-zo trai - dor, pau-sa el ru - mor tem-pla el ru-mor, tem - pla, tem - pla

Cl.  
 7

24

Ti ru - mor. Cé-fi-ro.ai-ra-do, cier-zo trai - dor, cé-fi-ro.ai-ra-do cier-zo trai-dor, cier-zo trai-

A - - mor. Cé-fi-ro.ai-ra-do, cier-zo trai - dor, cé-fi-ro.ai-ra-do, cier-zo trai-dor, cier-zo trai-

T el ru-mor. Cé-fi-ro.ai-ra-do, cier-zo trai\_dor, cé-fi-ro.ai-ra-do, cier-zo trai-dor, cier - zo trai-

Cl.

30

Ti dor, cé-fi-ro.ai-ra-do, cier-zo trai-dor, cier - zo trai - dor, cier - zo trai - dor.

A dor, cé-fi-ro.ai-ra-do, cier-zo trai-dor, cier - zo trai - dor, cier-zo trai - dor.

T dor, cé-fi-ro.ai-ra-do, cier-zo trai-dor, cier - zo trai - dor, cier - zo trai - dor.

Cl.

37

Ti  
I Ri-go-res pau-se el cier-zo in-fiel, que hoy na-cen glo-rias pa - ra Is - ra - el, un li-rio her-mo-so

A  
I Ri-go-res pau-se el cier-zo in-fiel, que hoy na-cen glo-rias pa - ra Is - ra - el, un li-rio her-mo-so

T  
I Ri-go-res pau-se el cier-zo in-fiel, que hoy na-cen glo-rias pa - ralls ra - el, un li-rio her-mo-so

37

Cl.

41

Ti  
cu - yo bri-llar, no de-ja al mun-do que de - se - ar, no de-ja al mun-do que de - se - ar. Eco

A  
cu - yo bri-llar, no de-ja al mun-do que de - se - ar, no de-ja al mun-do que de - se - ar.

T  
cu - yo bri-llar, no de-ja al mun-do que de - se - ar, no de-ja al mun-do que de - se - ar.

41

Cl.

6 #

Recibido: 8 de febrero de 2018  
Aceptado: 13 de marzo de 2018

# Principales efectos de la Guerra de la Independencia (1808-1812) en las capillas de música del norte de Extremadura: Plasencia y Coria

ALICIA MARTÍN TERRÓN

**Resumen:** El presente trabajo de investigación pretende dar a conocer cómo la Guerra de la Independencia tuvo, como en el resto de ciudades españolas, gran trascendencia en el norte de Extremadura (Plasencia y Coria), y ahondar en las repercusiones que tendrían en sus instituciones religiosas, así como en la evolución musical de sus capillas y en la música. Este acontecimiento histórico tuvo un impacto directo en la reducción de las funciones del culto y de personal en las catedrales extremeñas, llegando un momento en que se tuvieron que suprimir algunas plazas por no poder pagar a todos los dependientes sus rentas. Todo ello obligó en los años posteriores a una reestructuración y reajuste de plantillas en los repertorios con el fin de poder adecuarlos a la nueva situación, sobre todo provocada por la falta de personal en las capillas.

**Palabras clave:** Guerra de la Independencia, repercusiones, capillas de música, Plasencia, Coria.

**Abstract:** The current research project intends to highlight as the Independence War had, as in the rest of Spanish cities, great transcendence from the north of Extremadura (Plasencia and Coria), and to delve into the repercussions they would have on the religious institutions, as well as on the musical evolution of their chapels and in the music. This historical event had a direct impact on the reduction of the worship functions and the people in the cathedrals from Extremadura, come a time when they had to be suppressed some work post because they couldn't pay to all their dependents. All this forced in the following years to restructuring and readjustment of templates in the repertoires in order to be able to adapt them to the new situation, especially caused by the lack of personnel in the chapels.

**Keywords:** Independence War, repercussions, music chapels, Plasencia, Coria.

## INTRODUCCIÓN

Plasencia fue una plaza militar importante durante la Guerra de la Independencia por la situación estratégica de unión de Castilla con el sur peninsular. Durante la misma, la ciudad sirvió de cuartel general y centro de aprovisionamiento para las tropas, tanto francesas como patrióticas y aliadas anglo-portuguesas. Aunque en las proximidades de la ciudad no se desarrolló ninguna batalla importante, en los cuatro años que duró la guerra la ciudad fue invadida y ocupada por los franceses hasta en doce ocasiones<sup>1</sup>, provocando graves problemas económicos a la ciudad. El levantamiento popular contra los franceses se fraguó con violencia y se produjeron desórdenes que terminaron con altercados y derramamiento de sangre. El 8 de junio de 1808 un motín terminó con la detención y el posterior asesinato de varios vecinos acusados de connivencia con el invasor<sup>2</sup>.

El 28 de diciembre de 1808 llegó a la plaza por primera vez el ejército francés, que permaneció hasta el día 1 de enero de 1809, fecha en que partió en dirección a Castilla<sup>3</sup>. En julio de 1811 tuvo lugar la última invasión de tropas francesas. Se trataba de dos divisiones, una de ellas al mando del general Buñiré y otra del ejército de Portugal al mando de Marmont, las cuales permanecieron en la plaza durante dos meses hasta que el grueso del ejército francés se les unió. En septiembre todas las tropas se marcharon, excepto una guarnición al mando del general francés Brenier que quedó en la plaza<sup>4</sup>. En diciembre los franceses abandonaron definitivamente la ciudad, y lo hicieron cometiendo atropellos sobre los habitantes locales, que sufrieron muchas calamidades además de tener que entregar las raciones correspondientes de manutención. En su retirada las tropas enemigas destruyeron cosechas e impusieron una contribución de 90.000 reales sin contar las sumas de dinero que con amenazas exigieron a los vecinos por la falta de raciones y las abundantes multas que de forma arbitraria impusieron. Cuando marcharon también se llevaron consigo todo el ganado que pudieron acaparar, sin dar cuenta ni razón<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> VEGA Y CARVAJA, F: *Razón individual de las invasiones que hicieron en esta ciudad las tropas francesas durante la Guerra de Independencia*, Archivo Provincial de Cáceres, legajo 88, Cáceres, 20 de agosto de 1812.

<sup>2</sup> GARCÍA PÉREZ, J. y otros: *Historia de Extremadura*, IV, Universitas, Badajoz, 1985, p. 653.

<sup>3</sup> VEGA Y CARVAJA, *Razón individual*.

<sup>4</sup> GARCÍA PÉREZ, *Historia de Extremadura*, p. 681.

<sup>5</sup> VEGA Y CARVAJA, *Razón individual*.

En mayo de 1808 el corregidor de la ciudad de Coria se dirigió a la catedral para hacer entrega de un oficio, que venía firmado por el subdelegado de Plasencia e informaba sobre el levantamiento popular en Madrid contra las tropas francesas que ocupaban la villa. En este documento también se hacía partícipe al Cabildo para que contribuyese con sus oraciones:

«El Señor Dean dijo: Que habia citado al Cabildo con motivo de un oficio que acaban de entregarle del Señor Corregidor de esta Ciudad, el que se halla sobre la mesa, y podrá leerse. Asi se acordó, y dice en el, que a esta misma hora de las ocho de la mañana acaba de recibir oficio del Señor Subdelegado de Plasencia, en que le comunica la injusta noticia de que Madrid se halla siendo el objeto del furor de los Franceses, haciendo correr arroyos de sangre por sus calles, implorando el auxilio de todos los Pueblos, y sus justicias, cuyo cumplimiento está poniendo en execucion sin perdida de tiempo; lo que participa al Cabildo para que contribuya con sus oraciones, y demas medios de socorros temporales, que se necesitan en estos casos. Conferido el asunto, Acordó el Cabildo se contexte al Señor Corregidor por carta capitular, diciendole que en cuanto a lo primero el Cabildo está poniendo en execucion las rogativas desde las primeras noticias que tubo de lo que anuncia el oficio, y en cuanto a lo demas que se informará con la Ciudad y Pueblo, y contribuiara a la necesidad»<sup>6</sup>.

Las noticias que habían llegado desde Plasencia y otros puntos cercanos por boca de viajeros o huidos hablaban de una insurrección contra el ejército francés, el mismo que se encontraba a tan solo unas leguas en dirección a Portugal, y la ciudad se encontraba sumida en el desconcierto. Los ciudadanos actuaron con prudencia sin dar ningún paso hasta obtener la confirmación de las autoridades. El deán se dejó aconsejar por el resto de las dignidades que le acompañaban, pero la reunión se suspendió hasta que se dispusiese de más información. Poco tiempo después, el Cabildo recibió una comunicación oficial del Concejo en la que se reproduciría la proclama firmada por el alcalde de Móstoles en la que se les hacía partícipes del levantamiento. El pueblo debería armarse y la ciudad organizarse<sup>7</sup>. La respuesta de Extremadura no se hizo esperar, porque el correo partió de Móstoles y se dirigió hacia Andalucía por el camino real hasta Mérida. Desde Trujillo se emitieron copias que fueron dirigidas a Plasencia y a Cáceres, y a través de Plasencia todo el norte de la provincia conoció la noticia del día 2 de mayo en Madrid, en menos de dos días<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Archivo Catedral Coria (A.C.Co.), Caja 61 (1807-1810). Cabildo extraordinario, 5 de mayo de 1808.

<sup>7</sup> BLANCO CARRASCO, José Pablo: *La Guerra de la Independencia de Coria*, Badajoz, Caja Extremadura, 2008, p. 56.

<sup>8</sup> *Ibidem*.



Durante la primavera de 1809, las tropas de los soldados franceses seguían recorriendo el norte de la provincia, practicando el pillaje y saqueando algunos lugares. Sus objetivos principales eran las iglesias y los monasterios. Con este motivo comenzaron a llegar noticias de que los enemigos estaban tomando dirección a Alcántara. Por todas estas graves noticias, el deán de la catedral de Coria convocó un Cabildo extraordinario en el que se trató sobre el temor de que las tropas francesas pudieran invadir la ciudad:

«El Señor Dean dijo: que habia juntado al Cabildo para hacerle presente se tenían noticia positibas de irse aproximando los Enemigos; y aunque se decía tomaron su direccion hacia Alcantara, siempre pasarian cercanos a esta Ciudad; y por lo mismo debia temerse con grandes fundamentos no quedarse libre de sus acostumbradas incursiones, para cuyo caso, y el tener precision de huir de sus atropellamientos los Señores Capitulares, y haberse tratado anteriormente sobre legitimidad de ganar la residencia en semejantes casos, y con el fin de evitar dudas en lo sucesivo sobre materia, podia el Cabildo resolver lo que tubiese por conveniente [...]. En seguida, y por el grave temor de que los Enemigos se presentasen repentinamente, pudiendo ser sorprendidos en esta Ciudad, acordado dar comision al Señor Dean para que dispusiese enviar uno, o mas propios que especulasen los movimientos de las tropas Francesas, y avisasen inmediatamente para tomar quantas precauciones fuesen mas utiles en beneficio, no solo de la Mesa Capitular y sus yndividuos, sino tambien de los bienes de la Fabrica y demas que correrá al cargo del Cabildo, y por lo tanto fuese esto a costa de todos los ynteresados»<sup>9</sup>.

## REDUCCIÓN DE LAS FUNCIONES DE CULTO

La Guerra de la Independencia incidió de manera directa en aspectos organizativos y económicos de las catedrales españolas. Uno de estos aspectos es la reducción de las funciones de culto, como se verá a continuación.

El día 1 de agosto de 1809 los franceses entraron en Plasencia por segunda vez durante la Guerra de la Independencia. Las tropas permanecieron en la ciudad hasta el día 6 de agosto, en que partieron hacia Talavera. Durante los cinco días que estuvieron en Plasencia, volvieron a saquear las casas y se llevaron raciones para siete días<sup>10</sup>. Por esta razón, la catedral de Plasencia tuvo que cesar el culto divino desde el día 2 de este mes<sup>11</sup>. Después de

<sup>9</sup> A.C.Co., Caja 61(1807-1810). Cabildo extraordinario, 10 de abril de 1809.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Archivo Catedral Plasencia (A.C.Pl.), Libro 90 (1808-1809). Cabildo ordinario, viernes 28 de julio de 1809.

este día, en el libro de actas capitulares hay folios en blanco, hasta que se vuelven a retomar los Cabildos el día 12 de octubre de 1809. En este día se celebró una sesión capitular en la que se acordó que, debido a que algunos individuos no podían asistir al coro, por el momento no se abriese el mismo, pero que se celebrasen los oficios divinos y las horas canónicas con toda la solemnidad que se merecía<sup>12</sup>.

El 20 de octubre de este mismo año, 1809, el tesorero expuso al Cabildo que como el enemigo ya se había alejado y parecía que no había peligro se deberían celebrar los oficios divinos como exigía su cumplimiento<sup>13</sup>. En este documento se refleja muy bien la situación en la que se veía el personal de la catedral después del ataque de los franceses y su celo por intentar dar el mejor culto a Dios a pesar de su lamentable situación. Para ello, el Cabildo de la catedral de Plasencia intentó salir del paso y dar remedio a cada una de las cuestiones que habían surgido. Una de tantas, y que afectaba a los músicos, fue que se habían quedado sin ropas corales, pues el enemigo había robado y destruido todas las sagradas vestiduras, de modo que no podían acudir con la decencia debida a celebrar los oficios divinos. Por este motivo, el Cabildo acordó que se asistiera «[...] a dichas horas de Manteos y Bonete a fin de que así haya uniformidad; que se prevenga a los Sacristanes el aseo y posible decencia de las vestiduras Sagradas para los Oficios del Altar»<sup>14</sup>.

Al año siguiente se llegó al extremo de que ya no se podían ni pagar los salarios, circunstancia que obligó a la interrupción de las funciones solemnes y actuaciones en la capilla de música<sup>15</sup>. Esta dramática situación continuaría hasta 1814. La catedral de Plasencia se había quedado en tan mala situación que, a pesar de que el Cabildo podría ir pagando poco a poco los sueldos a los músicos, se trató sobre si se debería restablecer la capilla de música proporcionando algunos tiples o suprimirla absolutamente<sup>16</sup>; se acordó tratar este tema cuando la fábrica se restableciese<sup>17</sup>. Finalmente, la capilla de música no fue suprimida, aunque las funciones del culto no se restablecerían

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, Junta Capitular celebrada en la tesorería en la tarde del día 12 de octubre de 1809.

<sup>13</sup> *Ibidem*, Junta Capitular celebrada en la tesorería en al mañana del día 20 de octubre de 1809.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> A.C.Pl. Libro 91 (1810). Cabildo extraordinario continuado, martes 28 de agosto de 1810.

<sup>16</sup> A.C.Pl. Libro 95 (1814). Cabildo ordinario continuado, sábado 15 de octubre de 1814.

<sup>17</sup> A.C.Pl. Libro 139 (1805-1814). Cabildo espiritual, sábado 5 de noviembre de 1814.

con normalidad hasta 1815, cuando se volvió a recomponer la capilla con las plazas demandadas por el maestro de capilla, Raimundo Luis Forné, para poder continuar con las funciones de música<sup>18</sup>.

En la catedral de Coria la situación no fue mejor que en la de Plasencia. En 1809, el Cabildo fue informado de que debido a la guerra y por temor a una invasión muchos de los ministros y dependientes del coro ya se habían marchado, y temían que no se pudiese solemnizar la próxima Pascua ni otras fiestas. Por ello acordó que se continuasen solemnizando las fiestas hasta que las circunstancias lo permitiesen, añadiendo, que si no se pudiese, se celebraran privadamente<sup>19</sup>. En el Cabildo ordinario del 19 de mayo de 1809 los únicos capitulares que quedaban en la ciudad eran los que asistieron al Cabildo. El Cabildo, no obstante, acordó que se cumpliesen las que fuesen posibles y que los medio racioneros que no habían salido de la ciudad se presentasen a ayudar en dichas obligaciones<sup>20</sup>.

Al año siguiente la fábrica de la catedral de Coria tampoco podía seguir pagando las rentas de los músicos y, como consecuencia, no se podía mantener la capilla de música. El 17 de enero quedó suprimida temporalmente<sup>21</sup>; a pesar de ello, continuaron oficiando como podían. Muchos de los músicos de la suprimida capilla se ofrecieron para entrar a cantar en el coro, porque no tenían otros medios con los que poder subsistir, y además algunos de ellos ya tenían una avanzada edad, como Juan José Bueno<sup>22</sup>, Dionisio Mestre, que se ofreció para el canto llano<sup>23</sup>, y José Ordóñez, que lo hizo para tocar el órgano<sup>24</sup>. Todos ellos fueron admitidos<sup>25</sup>.

A mediados de 1813, al finalizar la guerra, se llevó a cabo un plan de arreglo de los salarios<sup>26</sup>. Fue entonces cuando se volvió a restablecer la capilla de música y con ello, las funciones solemnes.

---

<sup>18</sup> A.C.Pl. Libro 96 (1815). Cabildo extraordinario, miércoles 17 de mayo de 1815.

<sup>19</sup> A.C.Co. Caja 61 (1807-1810). Cabildo extraordinario, 18 de mayo de 1809.

<sup>20</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 19 de mayo de 1809.

<sup>21</sup> A.C.Co. Caja 61 (1807-1810). Cabildo extraordinario, 17 de enero de 1810.

<sup>22</sup> *Ibidem*, Cabildo extraordinario, 14 de marzo de 1810.

<sup>23</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 29 de marzo de 1810.

<sup>24</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 8 de marzo de 1810.

<sup>25</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 31 de marzo de 1810.

<sup>26</sup> A.C.Co. Caja 62 (1811-1813). Cabildo ordinario, 14 de mayo de 1813.

## REESTRUCTURACIÓN DE LAS CAPILLAS DE MÚSICA POR REDUCCIÓN DE PERSONAL

Debido a las enormes dificultades económicas por las que habían pasado las catedrales extremeñas a causa de la guerra, las capillas de música van a ver disminuir sus componentes por la marcha de algunos de ellos, tanto al exilio como a los frentes de la guerra. A pesar de ello, los cabildos de Plasencia y Coria se esforzarían en mantener el esplendor del culto, mostrando una clara voluntad por conservar las capillas de música con un alto nivel de calidad. Y se daban continuamente pruebas de ello, reservándoles las plazas a los músicos que se habían ido a la guerra:

«Leyose Memorial de los tres Seises, y tres candeleros que han tomado las urnas, en que exponen, lo han hecho voluntariamente llevados del amor a la Religión, a la Patria, y al Rey, sin embargo de su inclinacion a servir a la Yglesia; supplican se les conserven sus respectivas Plazas, y que se les concedan cartas de recomendación para lo que pueda convenirles. Y habiéndose conferido en el asunto, y tambien sobre la Proposicion para que con este motivo se hizo de si convendría representar a la superioridad, para que los tres Seises, y Candeleros que se hallan tonsurados y son ministros necesarios, se les eximiese del servicio; y asimismo caso de que continuen en él, si se les ha de contrivuir con algun subsidio. Acordó el cabildo que por lo que hace a las Plazas, se observen las Reales Ordenes que en estas circunstancias se las conservan»<sup>27</sup>.

Como ya se ha mencionado, en la primavera de 1809 las tropas de los soldados franceses recorrían habitualmente el norte de la provincia practicando el pillaje y saqueando las iglesias y los monasterios. Esta circunstancia ocasionó que muchos de los dependientes de la iglesia se marcharan de Plasencia. Ejemplo de ello lo encontramos cuando el maestro de capilla Raimundo Luis Forné entregó la tabla de las Pasiones y Lamentaciones para la Semana Santa y tuvo que nombrar a otros músicos debido a la ausencia de los tres sochantres<sup>28</sup>. El Cabildo placentino, dándose cuenta de que debido a la falta de sochantres y otro personal no podría solemnizar el culto del modo que se requería, determinó que los salmistas hiciesen los responsorios rezados y que el maestro de capilla abreviase el miserere y toda la música<sup>29</sup>. Pero en 1810 la situación fue extrema: se tendría que economizar al máximo y eliminar los gastos que no fuesen necesarios. Una de las primeras medidas que tomó el Cabildo fue despedir a los seises que no eran imprescindibles

<sup>27</sup> A.C.Co. Caja 61 (1807-1810). Cabildo ordinario, 14 de junio de 1808.

<sup>28</sup> A.C.Pl. Libro 90 (1808-1809). Cabildo ordinario, jueves 23 de marzo de 1809.

<sup>29</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, jueves 23 de marzo de 1809.

en la capilla de música<sup>30</sup>. Aprovechando la circunstancia de que el padre de uno de ellos ya se lo había llevado fuera de Plasencia, se decidió que se despidiese al resto. Solo quedó uno de ellos, Antonio Blanco, en cuya casa se pasaba verdadera necesidad. Por esta razón el Cabildo le asignó cuatro reales diarios para poder subsistir<sup>31</sup>. Al no haber seises que pudieran interpretar los responsorios, se nombró a los capellanes facistoleros, dándoles la recompensa de un real diario<sup>32</sup>.

En el apartado anterior se ha comentado que en 1810 el Cabildo placentino anunció que no podría pagar las rentas de los individuos de la catedral. Recordemos que ya muchos de estos se habían marchado huyendo de la invasión de los franceses. Los pocos dependientes que aún quedaban en la catedral, al enterarse de la noticia, fueron a buscar otro oficio para poder subsistir, provocando que quedasen muy pocos músicos en la capilla<sup>33</sup>. Dos años más tarde la situación de los músicos de la capilla era tan nefasta que el Cabildo no paraba de recibir continuos memoriales de músicos quejándose y suplicando que se les socorriese de algún modo. No obstante, a pesar de las malas circunstancias, se les ayudaba dándoles limosna para que pudieran mantenerse «[...] Que asi a dichos Sochantres y Salmistas como a los Yndividuos de la Capilla Musica, se haga por via de socorro anticipacion de cien reales vellon a cada uno de los que sufren baja renta»<sup>34</sup>.

En 1814, ya acabada la guerra, la catedral quedó en tan lamentable situación que se trató sobre si se debería restablecer la capilla de música o si había de suprimirse por completo<sup>35</sup>. El Cabildo acordó «[...] se tenga presente este negocio con recomendacion a aquella quando la Fabrica se halle en mejor estado»<sup>36</sup>.

En mayo del año siguiente, 1815, el maestro de capilla Raimundo Luis Forné expuso al Cabildo placentino que, para poder continuar con las funciones, se debía aumentar la plantilla de músicos de la capilla y le proporcionó una lista de los músicos que se necesitaban. El Cabildo aprobó cuanto

---

<sup>30</sup> A.C.Pl. Libro 91 (1810). Cabildo extraordinario continuado, 22 de agosto de 1810.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> A.C.Pl. Libro 91 (1810). Cabildo extraordinario continuado, martes 28 de agosto de 1810.

<sup>34</sup> A.C.Pl. Libro 93 (1812). Cabildo ordinario continuado Sábado Santo después de Vísperas, 28 de marzo de 1812.

<sup>35</sup> A.C.Pl. Libro 95 (1814). Cabildo ordinario continuado, sábado 15 de octubre de 1814.

<sup>36</sup> A.C.Pl. Libro 139 (1805-1814). Cabildo espiritual, sábado 5 de noviembre de 1814.

pedía dicho maestro<sup>37</sup>. Finalmente no se presentaron músicos a dichas plazas, de modo que se encargó al maestro de capilla que, para remediar esta situación, realizase un informe sobre las medidas que se habían tomado en otras iglesias con el fin de que acudieran músicos a cubrir las plazas vacantes. Seguidamente, se leyó el informe de Forné y el de los maestros de capilla que le habían contestado. A pesar de todos los esfuerzos, el Cabildo decidió suspender la provisión de plazas hasta que no se viese el estado de las cuentas de la fábrica<sup>38</sup>. Sin embargo, esta suspensión debió de durar poco tiempo, pues en octubre de ese mismo año Forné estaba examinando a los candidatos para las plazas<sup>39</sup>.

Al igual que en la catedral de Plasencia, también en la de Coria muchos de los músicos de la capilla huyeron de la invasión de los franceses, mientras que otros se fueron «para servir a la patria»<sup>40</sup>; por ejemplo, de los tres seises que tenía la capilla de música solo se quedó uno. Por este motivo el Cabildo cauriense acordó que se buscasen otros que fuesen útiles para la capilla<sup>41</sup>. Como se ha dicho más atrás, el 19 de mayo de 1809 los únicos capitulares que quedaban en Coria eran los que habían podido asistir al Cabildo esa mañana<sup>42</sup>. La situación era tan lamentable que muy pronto, en enero de 1810, quedaría suprimida la capilla de música, «[...] no pudiendo continuar la fabrica la subsistencia de la Musica por falta de rentas»<sup>43</sup>.

Aunque no se han encontrado datos del momento en el que se vuelve a constituir la capilla de música como tal, sí se sabe que al poco tiempo de suprimirse, concretamente en el mes de marzo del mismo año, los músicos comenzaron a presentar memoriales para que se los restableciera en sus anteriores puestos. El Cabildo contestaba a todos los memoriales que «[...] se reproduzca y tenga presente dicho memorial para quando se trate de los demas criados en la cita que aun está pendiente»<sup>44</sup>. Finalmente, se les admitió a todos<sup>45</sup>.

---

<sup>37</sup> A.C.Pl. Libro 96 (1815). Cabildo extraordinario, miércoles 17 de mayo de 1815.

<sup>38</sup> A.C.Pl. Libro 140 (1815-1824). Cabildo espiritual, jueves 3 de agosto de 1815.

<sup>39</sup> A.C.Pl. Libro 96 (1815). Cabildo ordinario, sábado 21 de octubre de 1815.

<sup>40</sup> A.C.Co. Caja 61 (1807-1810). Cabildo ordinario, 14 de junio de 1808.

<sup>41</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 7 de julio de 1808.

<sup>42</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 19 de mayo de 1809.

<sup>43</sup> *Ibidem*, Cabildo extraordinario, 19 de enero de 1810.

<sup>44</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 8 de marzo de 1810.

<sup>45</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 29 de marzo de 1810.

En 1811 el Cabildo de la catedral de Coria continuaba restableciendo a los músicos en las plazas de la capilla reincorporándose en los empleos que tenían antes de ser suprimida, con rentas asignadas y con las obligaciones que debían de cumplir<sup>46</sup>. Sabemos incluso que algunos de los músicos cobraban más salario que otros, debido fundamentalmente a que desempeñaban varios cargos. Este es el caso del maestro de capilla Juan José Bueno, a quien se le aumentó de cuatro a seis reales diarios por desempeñar los cargos de tiple y contralto<sup>47</sup>. Aparte de este aumento, en 1812 Bueno solicitó al Cabildo alguna ayuda de costa debido al aumento de trabajo «[...] teniendo por lo mismo que acomodar y reducir los papeles y demas que se canta en la Capilla que ha quedado»<sup>48</sup>. También se siguieron cubriendo las plazas de los músicos que quedaban vacantes. Un ejemplo de tantos lo podemos encontrar cuando en 1811 falleció el primer sochantre, Mateo Corchado, y se presentaron dos pretendientes a la plaza. El Cabildo no se limitó a admitir a uno para dicha plaza, sino que los aceptó a los dos, quizá por la escasez de voces que había en el coro en esos momentos. Los sochantres fueron aceptados sin distinción de primero o segundo, de silla en el coro, cobrando lo mismo, con semejantes obligaciones y en todo por igual<sup>49</sup>.

Las dificultades por las que se estaba pasando en aquellos momentos eran tan grandes que los músicos se ofrecían para entrar en la capilla en calidad de lo que fuera necesario. Ya no aspiraban a una plaza concreta, bien de músico cantor o de músico instrumentista; lo único que querían era poder estar dentro de la capilla para asegurarse algún sustento. Este hecho se puede apreciar cuando José Mestre, músico tenor y hermano de Dionisio Mestre, y Francisco Rebollo solicitaron al Cabildo una plaza en la capilla de música. El primero lo expresa de la siguiente manera: «[...] desea colocarse, ya aplicandosele a la Capilla de Musica de Tenor, ó bien tocando qualquiera de los tres instrumentos, serpenton, clarinete, y trompa, o ya a la precisa ayuda de salmear en el Coro, como mas conforme parezca al Cabildo»; y el segundo deseaba tocar el bajón o cantar de contralto en el coro «[...] en atencion a hallarse este escaso de voces, según sea del superior agrado del Cabildo»<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> A.C.Co. Caja 62 (1811-1813). Cabildo extraordinario, 11 de febrero de 1811.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> A.C.Co. Caja 62 (1811-1813). Cabildo ordinario, 14 de mayo de 1812.

<sup>49</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 27 de septiembre de 1811.

<sup>50</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 10 de septiembre de 1813.

En la Semana Santa de 1813 la capilla de música aún se encontraba con escasas voces. Por este motivo, el maestro de capilla, Juan José Bueno, llamó a su hijo, Juan Luciano Bueno, que era músico contralto y tenor en la catedral de Plasencia, para que apoyara con su voz en el coro. Después de este servicio el padre, Juan José, solicitó al Cabildo que se gratificara con «[...] cien reales a su hijo don Juan Luciano presbítero por vía de gratificación por la asistencia a la Capilla de Musica en esta Semana Santa y Solemnes de Pasqua»<sup>51</sup>.

Una vez finalizada la guerra, en 1814, tras el fallecimiento del maestro de capilla Juan José Bueno, se convocaron edictos para las plazas de organista y maestro de capilla, plazas que fueron ganadas por un mismo músico, Francisco Bernal<sup>52</sup>. Con todo esto puede decirse que quedaría restablecida la capilla de música, aunque, como sucedió en Plasencia, nunca llegaría a recuperar el esplendor de tiempos pasados.

## REAJUSTE Y ARREGLOS DEL REPERTORIO

En la catedral de Plasencia todas las obras de música fueron arregladas por el maestro de capilla Raimundo Luis Forné para el corto número de voces e instrumentos que aún permanecían en la catedral. Recordemos que en 1810 eran muy pocos los músicos que quedaban en la capilla. Por este motivo, el 16 de marzo de 1811, que era el mes que solía tener lugar la Semana Santa, el maestro expuso al Cabildo «[...] la necesidad en que se ve de arreglar al corto numero de voces e instrumentos que existen las composiciones Musicas para las proximas Festividades de Semana Santa y demas del año para que se celebren con la posible decencia», y que para ello necesitaría una gran cantidad de papel y copias<sup>53</sup>. En diciembre de este mismo año, 1811, Forné realizó una nueva composición para el canto de las festividades de todo el año, con arreglo a las pocas voces e instrumentos de la capilla<sup>54</sup>. Los arreglos realizados supusieron la cantidad de 668 reales, aunque Forné solo había recibido 400. A pesar de que suplicó en varias ocasiones al mayordomo de fábrica que le abonase los 268 reales que le faltaban, este se lo negó. Por esta cuestión, el maestro de capilla acudió al Cabildo para que resolviera el asunto, ya que los gastos de este tipo iban a ser frecuentes, «[...] porque

<sup>51</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 30 de abril de 1813.

<sup>52</sup> A.C.Co. Caja 63 (1814-1816). Cabildo extraordinario, 5 de febrero de 1814.

<sup>53</sup> A.C.Pl. Libro 92 (1811). Cabildo ordinario, sábado 16 de marzo de 1811.

<sup>54</sup> Tal y como se acordó el 16 de marzo de ese mismo año.



asi como se suceden unas a otras las Festividades, se suceden las variaciones en la Capilla». El Cabildo acordó que en lo sucesivo el maestro de capilla justificase esos gastos y que, si necesitaba más papel para el arreglo de las composiciones, acudiese al mayordomo de fábrica<sup>55</sup>.

Tras el final de la guerra, en 1814, los músicos de la capilla seguían estando bajo mínimos. Tanto es así que el maestro de capilla tuvo que solicitar al Cabildo el aumento del número de algunos músicos en la capilla: «[...] un segundo Organista para los Obligados de Organo, un trompa con la obligacion de tocar el Clarín en las ocasiones que sea necesario, un Contra-Alto y quando menos un Tiple»<sup>56</sup>. Además, el Cabildo propuso a Forné que reformara y arreglara las obras de música para el canto en la capilla de los músicos de voz e instrumento, aumentándose las voces con un contralto y los instrumentos con un bajón. El maestro de capilla, ya cansado de estar continuamente renovando los papeles de música, respondió al Cabildo lo siguiente:

«[...] que observando el Cavildo lo que ha medido desde que se disminuyo el numero de individuos en las Festividades Solemnes que ha desempeñado la actual Capilla, por la misma experiencia podrá conocer que necesariamente ha trabajado y arreglado todas las obras, supuesto que su composicion era para una Capilla completa, y sin embargo han servido: Siendo mas eficaz esta prueba en vista de que en las ocasiones que de improviso han ocurrido de Festividades ha sabido cubrir la falta ya de voces y ya de instrumentos. Y el Cavildo quedó enterado»<sup>57</sup>.

Al igual que en Plasencia, en la catedral de Coria se tuvieron que arreglar las obras de música debido a los pocos músicos que quedaron en la capilla. Recordemos que la mayoría de los músicos habían huido por la invasión francesa. Por ello el maestro de capilla, Juan José Bueno, tuvo que realizar este trabajo. La situación por la que pasaban estos músicos era tan extrema que hasta el mismo maestro, que era uno de los músicos mejor pagados en aquellos momentos, tuvo que solicitar al Cabildo algún socorro para remediar la desesperada situación por la que está pasando pues «[...] su dolorosa, y triste situacion, según la qual está viendo no podra continuar dentro de poco por falta de fuerzas y salud, efecto de la de los alimentos»<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> A.C.Pl. Libro 92 (1811). Cabildo ordinario, martes 17 de diciembre de 1811.

<sup>56</sup> A.C.Pl. Libro 96 (1815). Cabildo extraordinario, miércoles 17 de mayo de 1815.

<sup>57</sup> A.C.Co. Caja 62 (1811-1813). Cabildo ordinario, 14 de mayo de 1812.

<sup>58</sup> A.C.Co. Caja 62 (1811-1813). Cabildo ordinario, 14 de mayo de 1812.

## SE SUPRIMEN LOS VILLANCICOS. INTRODUCCIÓN DE «LOS GOZOS»

Durante el siglo XVI el villancico pasó a ocupar una parte importante del culto en festividades importantes, como Navidad, *Corpus Christi* o las fiestas dedicadas a la Virgen y algunos santos. El empleo de estas obras en las celebraciones religiosas provocó un aumento del número de fieles que asistían a ellas, pues este era un género muy apreciado por el pueblo. A pesar de que el 11 de junio de 1596 Felipe II prohibiera el uso del villancico y otras composiciones en lengua romance en la capilla real, esta prohibición no tuvo gran efecto en el género. No obstante, la prohibición fue revocada posteriormente, ya iniciado el siglo XVII. Los villancicos sacros cantados durante la celebración solemne de los misterios fueron popularizándose progresivamente por todo el orbe católico a lo largo del siglo. Con el tiempo y el exceso de júbilo en las representaciones teatrales de los villancicos, las autoridades eclesiásticas acabaron por prohibir los villancicos dentro de los templos<sup>59</sup>.

En el siglo XVIII la Ilustración fue borrando muchas de las fronteras entre la cultura civil y la forma en que se celebraban los servicios religiosos. Asimismo fomentó el uso de la lengua vernácula en la liturgia. En España, los géneros vernáculos asistían a una degradación casi total, aunque en mayor grado en los textos que en la música. Los textos de algunos villancicos que se cantaban en los maitines de la Navidad o Epifanía eran auténticas bufonadas<sup>60</sup>. Por este motivo, Carlos III prohibió en 1765 los villancicos junto con los autos sacramentales<sup>61</sup>. A pesar de estas prohibiciones se continuaría cantando villancicos en las iglesias, aunque la práctica se irá extinguiendo lentamente hasta principios del siglo XIX.

En la catedral placentina, desde el comienzo de la Guerra de la Independencia, no hay noticias del encargo y composición de villancicos para Navidad y Reyes. El último dato del que disponemos al respecto es del 24 de diciembre de 1807<sup>62</sup>. Todo ello puede deberse tal vez a un cúmulo de circunstancias, quizá por los pocos recursos económicos para sustentar este gasto, o porque el sucesor del maestro de capilla Raimundo Luis Forné, que fue José Benito Sarañana, no era compositor. No obstante, en la documentación que se ha examinado en este trabajo sí aparecen composiciones para otras

---

<sup>59</sup> GONZÁLEZ VALLE, JOSÉ V: «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800», en BOYD, MALCOM y CARRERAS, JUAN JOSÉ, (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid, 2000, p. 75.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>61</sup> SUBIRÁ, J: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, 1953, pp. 528 y 529.

<sup>62</sup> A.C.Pl. Libro 89 (1807). Cabildo ordinario de Pascuas, jueves 24 de diciembre de 1807.

festividades, como son las pasiones y lamentaciones para la liturgia de la Semana Santa y los villancicos para el Corpus y la Asunción, aunque estos últimos cada vez serían menos frecuentes.

En Coria, sin embargo, no se suprimieron los villancicos de Navidad y Reyes a pesar de la guerra. Concretamente, los villancicos se seguirán componiendo hasta las Navidades de 1819. Después de este año, no volvemos a encontrar noticias en la documentación conservada. Sirva como ejemplo de lo anterior la siguiente referencia de 1811:

«Leyose otro de Juan José Bueno, Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia, con el que acompaña y presenta las letras para los Villancicos de Noche Buena y Santos Reyes, para que mereciendo la aprobacion del Cabildo pueda pasar a hacer la prueba. Y habiendose conferido acordio el Cabildo pasen al Señor Cardenosa, para que reconociendolas y no hallando reparo determine y disponga que se canten. En seguida, y con este motibo, trató tambien el Cabildo sobre la hora de entrar a Coro a los Maitines de Navidad, y acordio se entre a las onze, empezando las campanas a las diez, lo que se prevenga al Campanero: y al Maestro de Capilla que solo tenga tres Villancicos, distribuidos en la hora de once a doze, despues se diga la Misa, y Laudes, y se omita la Prima, difiriendola para el dia de Natividad»<sup>63</sup>.

En 1808 aparece por primera vez en documentación placentina la forma musical llamada «Gozos». Eran composiciones poético-literarias de carácter popular, difundidas en España y toda Hispanoamérica, en loor de algún misterio de la vida, pasión y muerte de Jesucristo, de la Virgen María o de algún santo. A lo largo de los siglos adoptaron diversas formas, aunque el ingrediente popular se halla siempre presente. Por lo general constan de una estrofa introductoria, que podría llamarse «tonada», un número mayor o menor de coplas y un estribillo que se repite después de cada una de las coplas; en este sentido los gozos tienen un cierto parecido con el villancico, aunque en realidad se trata de dos formas del todo diferenciadas, tanto por el contenido ideológico de las poesías como por la estructura musical<sup>64</sup>.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los gozos tuvieron un gran afianzamiento en España. Aunque en un principio fueron utilizados para cantar los siete gozos de la Virgen, ya en el siglo siguiente pasan también a dedicarse a los santos o a alguna advocación específica de la Virgen, como la del Carmen<sup>65</sup>. Los textos reflejaban el carácter popular que el género había

<sup>63</sup> A.C.Co. Caja 62. (1811-1813). Cabildo ordinario, 20 de diciembre de 1811.

<sup>64</sup> LÓPEZ-CALO, J.: «Gozos», en CASARES, E. (dir.); *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, SGAE 2000, p. 804.

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 806 y 807.

alcanzado por entonces, con poco nivel artístico y poético, de modo que la mayoría eran versos sin pretensiones literarias. Los conceptos son siempre devotos, sencillos, pidiendo la intercesión del santo a quien se invoca. En cuanto a su estructura, están constituidos generalmente por series de dos estrofas de cuatro versos cada una, en número de cuatro a diez. A menudo van precedidas por una estrofa simple, en cuyo primer o dos primeros versos se alude a la virtud que caracteriza al santo y a sus méritos, para hacer en los dos versos siguientes la consabida petición. Estos últimos suelen constituir el estribillo que luego se repite al final de cada uno de los gozos o series. Durante la Guerra de la Independencia se compusieron muchos sobre temas patrióticos, al igual que con ocasión de los conflictos entre los gobiernos liberales y la Iglesia<sup>66</sup>.

En la siguiente noticia de una acta capitular de la catedral de Plasencia se puede ver cómo se leyó un memorial en el que los hermanos de la Cofradía del Convento de San Ildefonso suplicaron al Cabildo que los seises asistieran a la Iglesia para cantar los gozos del santo durante la novena:

«Se Leyó Memorial de los Hermanos de la Cofradia del Glorioso Patriarca Señor Josef Sita en el convento de San Yldefonso en esta Ciudad suplicando que el Cavildo conceda su licencia para que los Seises de esta Santa Yglesia con su Maestro asistan por las tardes a cantar los Gozos de dicho Glorioso Santo durante la Novena que dara principio en el Domingo proximo. Y el Cavildo acordo acceder a esta solicitud en los mismos terminos que en el año proximo pasado»<sup>67</sup>.

#### REACCIONES DE LOS MÚSICOS ANTE LA «REAL PROVISIÓN POR EL ALOJAMIENTO DE SOLDADOS»

El papel que el clero debía tener respecto al problema del suministro y mantenimiento de la tropa, en una situación como la que se vivía, era evidente para el poder civil: la guerra había multiplicado las necesidades de acopio de suministros a las tropas y era indispensable reunir la mayor cantidad de efectivo y grano para alimentar el continuo gasto que provocaban. Al respecto, el 14 de junio de 1808 en un Cabildo extraordinario de la catedral de Coria se da una idea muy clara del papel mediador y el grado de colaboración que la autoridad civil espera recibir del Cabildo<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 807.

<sup>67</sup> A.C.Pl. Libro 90 (1808-1809). Cabildo ordinario, viernes 27 de mayo de 1808.

<sup>68</sup> A.C.Co. Caja 61 (1807-1810). Cabildo extraordinario, 14 de junio de 1808.

Recordemos que Plasencia fue una plaza militar importante durante la Guerra de la Independencia y que sirvió de cuartel general y centro de aprovisionamiento para las tropas, tanto francesas como españolas y aliadas anglo-portuguesas. Con anterioridad, desde 1753, la catedral placentina gozaba de una Real Provisión mediante la cual se eximía a los músicos, ministros y dependientes de la catedral de repartirles alojamiento a los soldados. Es a principios del siglo XIX cuando se comienza a incumplir dicha provisión con la consiguiente protesta de los afectados ante el Cabildo. Ejemplo de ello encontramos en 1802, cuando el regidor y el alcalde entraron con dos soldados en las casas de algunos músicos y se llevaron ropa, muebles y otros utensilios al cuartel para acomodar a los soldados<sup>69</sup>. Después de la protesta de los músicos de la capilla ante el Cabildo, este acordó que «[...] se reduzcan a lo justo los procedimientos que han dado margen a la queja de los Musicos en observancia de la expresada Real Provision»<sup>70</sup>.

En 1805 Manuel Palacios, campanero de la catedral de Plasencia, se queja al Cabildo de obligarle a alojar un soldado y suplica a este que se revoque esta obligación, ya que su habitación está en la misma torre. El Cabildo acordó resolver esta situación «[...] procurando no solo el que se releve al Campanero del actual alojamiento si no que al Rexidor a quien no compete esta comision le comunique la orden necesaria para evitar otros con este y los demas dependientes»<sup>71</sup>.

En la citada Real Provisión de Plasencia también se hace referencia a la catedral de Coria. En este documento se menciona que debido a que en la catedral de Coria también pretendían librarse de alojar soldados durante la guerra, manifestaron al rey que tenían en su poder un Real Decreto que habían ganado, pero que «[...] no podía mostrar por la dificultad de abrir su Archivo, y acaso no poderle encontrar con la brevedad que se requeria»<sup>72</sup>. (Figs. 1 y 2). La petición fue concedida finalmente.

---

<sup>69</sup> A.C.Pl. Libro 85 (1805). Cabildo ordinario, viernes 10 de diciembre de 1802.

<sup>70</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, viernes 17 de diciembre de 1802.

<sup>71</sup> A.C.Pl. Libro 87 (1805). Cabildo ordinario, viernes 1 de febrero de 1805.

<sup>72</sup> A.C.Pl. Legajo 19, doc. 4. «Real Provision para que en el interin que la Ciudad de Plasencia informa al Consejo, no se haga novedad en la exencion que gozan los Musicos, Ministros, y sirvientes de esta Yglesia en punto de alojamiento de Soldados (1807)».

Real Provisión p.<sup>a</sup> que en el interin que la Cind.  
de Plas.<sup>a</sup> informa, al Consejo no se haga novedad en la exen-  
cion que gozan los Musicos, Ministros, y sirvientes de esta  
Ig.<sup>a</sup> en punto de alojam.<sup>to</sup> de Soldados

Dieciocho reales y seis maravedís. 10-10

**SELLO TERCERO, CIENTO  
TREINTA Y SEIS MARAVEDIS,  
AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y  
SIETE.**

Don Carlos por la gracia de  
Dios, Rey de Castilla, de Leon, de  
Aragon, de las dos Sicilias de Je-  
rusalem, de Navarra, de Guarnada  
de Toledo, de Valencia de Galicia,  
de Mallorca, de Menorca, de Cerdeña,  
de Cordova, de Ceuta, de Orcega,

Figs. 1 y 2. Parte del documento original de la ejecución hecha por el rey Don Carlos para que los músicos, ministros y sirvientes de la catedral de Plasencia no alojen soldados. Año 1807.

En la documentación conservada en la catedral cauriense que data de 1765 encontramos informaciones de interés al respecto. Por ejemplo, el día 7 de octubre de este año los músicos están llevando a cabo un juicio «sobre exempzion de Cargos Conzegiles y personales» y exponen al Cabildo que para su defensa necesitan una copia autorizada de la Real Provisión que ganó Plasencia para que los sirvientes de esta catedral estuviesen exentos de todas las cargas concejiles y del alojamiento de soldados. El Cabildo acordó

que se escribiese a Plasencia con este fin<sup>73</sup>. Unos días más tarde, el 23 de octubre, la catedral de Coria recibió la copia de la Real Provisión «[...] que gano en el Consejo para que no se inhovase sobre las exempziones de alojamientos y otras cargas personales de los Ministros de aquella Yglesia»<sup>74</sup>.

Así las cosas, el Cabildo hizo entrega de la copia a los músicos de la capilla para que la pudiesen utilizar a su favor. Finalmente, el Tribunal Eclesiástico de Coria falló a favor de los músicos, aunque en la práctica siguieron sufriendo estas molestias por el constante incumplimiento de dicha sentencia. Por este motivo, los músicos solicitaron al Cabildo que los protegiese y que hiciese que se cumpliera la sentencia que ganaron. Este acordó finalmente lo siguiente:

«[...] que el Agente salga pidiendo al Señor Provisor haga guardar, cumplir, y executar la sentezia dada en esta razon, a premiando y castigando a los que la quebranten según corresponda y que los Señores Comisarios dispongan la defensa que deva hazerse para que se lleve a devido efecto la sentenzia citada»<sup>75</sup>.

#### REBAJA DE LOS SALARIOS Y PLANES DE RENTAS DE LOS DEPENDIENTES DE LAS CATEDRALES

El 10 de abril de 1809 el deán de la catedral de Coria informó al Cabildo de que las tropas francesas se estaban acercando a Coria y que, aunque fueran en dirección a Alcántara, posiblemente no se librarían de sus incursiones. Así, sugirió que se debería acordar algo respecto a las precauciones que debían tomarse, «[...] no solo de la Mesa Capitular y sus yndividuos, sino tambien de los bienes de la Fabrica y demas que correrá al cargo del Cabildo»<sup>76</sup> antes de que llegasen las tropas a Plasencia. Aunque el mayordomo de fábrica dijo que no tenía maravedís para poder pagar las próximas mesadas a los dependientes y criados, el Cabildo finalmente acordó darle tres mil reales para este hecho<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> A.C.Co. Caja 49 (1764-1766). Acuerdos de Gobierno común del espiritual de 7 de octubre de 1765, f. 99v.

<sup>74</sup> *Ibidem*, Cabildo extraordinario, 23 de octubre de 1765, f. 104v.

<sup>75</sup> A.C.Co. (1764-1766). Cabildo ordinario, 28 de mayo de 1766.

<sup>76</sup> A.C.Co. Caja 61(1807-1810). Cabildo extraordinario, 10 de abril de 1809.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

En octubre de este mismo año, después del paso de las tropas francesas por Coria, el Cabildo tuvo que anunciar que no podría pagar las rentas a los dependientes y criados:

«[...] Acordó el Cabildo aunque con harto dolor suyo, que desde el día de este acuerdo queden privados de sus respectivas rentas, así de maravedies como de granos, todos los criados y dependientes de las rentas de la Fabrica de la Yglesia Catedral, y Mesa Capitular de dicha Santa Yglesia, y que la resolución de este acuerdo se haga saber y notifique por el Secretario Capitular a cada uno de los yndividuos y dependientes de Fabrica y Mesa Capitular»<sup>78</sup>.

Dos meses más tarde, en diciembre, se trató sobre cómo resolver dichas rentas y se acordó empezar a pagar a los sirvientes del coro, aunque solamente habían quedado los músicos de voz y los organistas<sup>79</sup>. A pesar de los esfuerzos del Cabildo, en enero del año siguiente, 1810, la fábrica de la catedral de Coria vio que no se podían mantener los pocos individuos de la capilla de música. Por ello, el 17 de este mismo mes quedaría suprimida temporalmente:

«[...] acordó el Cabildo que no pudiendo continuar la fabrica la subsistencia de la Musica por falta de rentas queda suprimida la Capilla; y que en atencion al buen servicio que han prestado a la Yglesia sus Yndividuos se dé por una vez a cada uno de gratificacion, incluyendo a dicho Organista, la cantidad de seiscientos sesenta reales»<sup>80</sup>.

En la catedral de Plasencia se produjo una situación similar en el verano de ese año. El Cabildo hizo saber que, debido al deterioro de la situación económica (recordemos que aparte del saqueamiento y destrozo de las tropas francesas, también sufrían una gran presión fiscal por parte del Ayuntamiento), si alguno de los músicos de la capilla quería buscar otro oficio podía irse sin miedo a que se convocaran sus plazas<sup>81</sup>. En agosto de este año se planteó el dilema sobre si se debería suprimir la capilla de música o si se deberían rebajar los sueldos a los individuos de esta capilla. Ante esta situación, y viendo que no se podía mantener a los miembros de la capilla con las mismas rentas que tenían en sus plazas, hubo que tomar algunas medidas que entrarían en vigor a partir del mes de septiembre de 1810. Algunas de estas son las siguientes: supresión de las plazas que fuesen vacando y que

<sup>78</sup> A.C.Co. Caja 61 (1807-1810). Cabildo extraordinario, 18 de octubre de 1809.

<sup>79</sup> *Ibidem*, Cabildo extraordinario, 23 de diciembre de 1809.

<sup>80</sup> A.C.Co. Caja 62 (1811-1813). Cabildo extraordinario, 17 de enero de 1810.

<sup>81</sup> A.C.Pl. Libro 91(1810). Cabildo ordinario, viernes 6 de julio de 1810.



no eran absolutamente necesarias; entrega de la renta que corresponda a las plazas que queden sin derecho a otra cosa por algún tiempo; cobro de la renta solo cuando la fábrica pueda pagarles; abono de los atrasos cuando la fábrica tenga suficientes fondos. A continuación, hicieron saber todas estas medidas a los dependientes de la catedral para evitar las quejas y reclamaciones<sup>82</sup>. Así, «[...] al Sochantre Ynjos, le señaló el Cavildo quinientos ducados anuales. Al Sochantre Diaz, en la misma forma quatro mil reales [...]»<sup>83</sup>. A continuación exponemos un cuadro con los sueldos asignados a los miembros de la capilla (Tabla 1):

<b>Plan de arreglo de salarios. Capilla de música de la catedral de Plasencia. Año 1810</b>		
<b>Cargo</b>	<b>Nombre</b>	<b>Salario anual</b>
Sochantre	Manuel Ynjos (Hinjós)	500 ducados
Sochantre	Eugenio Díaz	4.000 reales
Salmista	Eugenio Nograro	2.000 reales
Salmista	Juan Narciso Sánchez	2.000 reales
Salmista	Valentín Melchor	250 ducados
Organista mayor	Pascual Aguilera	6.000 reales
Maestro de sagradas ceremonias	Diego Muñoz	1.550 reales
Seise	Hilario Blanco	2 reales diarios
Capellán	Roda	4 reales diarios

Tabla 1. Plan de arreglo de salarios. Capilla de música de la catedral de Plasencia. Año 1810.

A partir del acuerdo de este ajuste son continuos los memoriales de los músicos al Cabildo solicitando ayudas para poder mantenerse, como en el caso del maestro de capilla<sup>84</sup>; otros suplicaban que se les perdonase parte del alquiler de la casa que debían a la fábrica, como Julián Gómez, primer trom-

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> A.C.Pl. Libro 91(1810). Cabildo extraordinario continuado, miércoles 29 de agosto de 1810.

<sup>84</sup> A.C.Pl. Libro 92 (1811). Cabildo ordinario, viernes 5 de julio de 1811.

pa<sup>85</sup>; o incluso solicitaban ayudas por estar enfermos y no poder recuperarse por falta de alimentos, como el sochantre Eugenio Díaz<sup>86</sup>.

En la catedral cauriense también se hacía constar la miseria en la que se encontraban los músicos, pues eran continuos los memoriales de socorro que hacían al Cabildo<sup>87</sup>. El 20 de septiembre de 1811 los músicos y demás individuos de la catedral de Coria, hartos de tantos recortes, expusieron al Cabildo sus necesidades, haciéndole saber que, cuando fueron a cobrar sus mesadas, el mayordomo de fábrica les había quitado una parte de ellas. El Cabildo acordó que se les pagase a todos los dependientes de la catedral todas sus mesadas por entero «[...] sin que por esto sea visto oponerse el Cabildo a que el Ayuntamiento llebe adelante su reparto, y lo que en particular se haya cargado a los que reclaman»<sup>88</sup>.

Dos años más tarde, en 1813 el Cabildo cauriense se vio obligado a elaborar un plan general de rentas<sup>89</sup>. Mostramos dicho plan resumido en un cuadro para poder apreciar todos los músicos que quedaron en la capilla durante la Guerra de la Independencia y los sueldos que les fueron asignados (Tabla 2):

<b>Plan de arreglo de salarios. Capilla de música de la catedral de Coria. Año 1813</b>		
<b>Cargo</b>	<b>Nombre</b>	<b>Salario Anual</b>
Maestro de capilla	Juan José Bueno	300 ducados
Organista	José Sánchez Ordóñez	300 ducados
Sochantre	Dionisio Mestre	300 ducados
Violinista	Pedro Roda	300 ducados
Instrumentista	Joaquín Galán	2565 reales

Tabla 2. Plan de arreglo de salarios. Capilla de música de la catedral de Coria. Año 1813.

<sup>85</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, viernes 17 de mayo de 1811.

<sup>86</sup> A.C.Pl. Libro 94 (1813). Cabildo ordinario continuado, sábado 26 de junio de 1813.

<sup>87</sup> A.C.Co. Caja 62 (1811-1813). Cabildo ordinario, 6 de septiembre de 1811.

<sup>88</sup> *Ibidem*, Cabildo ordinario, 20 de septiembre de 1811.

<sup>89</sup> *Ibidem*, Cabildo extraordinario, 5 de mayo de 1813.

Como se puede apreciar en los anteriores cuadros, tanto en una catedral como en otra, las capillas de música se vieron afectadas con grandes rebajas de salario, aunque en la catedral de Plasencia los salarios seguían siendo más elevados. Por ejemplo, en esta catedral el organista cobraba 6.000 reales<sup>90</sup>, mientras que el de Coria cobraba la mitad, 300 ducados. También en Plasencia el sochantre cobraba 500 ducados, mientras que en Coria se cobraba por el mismo cargo 300 ducados.

## CONCLUSIONES

En el siglo XVIII la Ilustración fue borrando muchas de las fronteras entre la cultura civil y la forma en que se celebraban los servicios religiosos. Asimismo fomentó el uso de la lengua vernácula en la liturgia. En España los géneros vernáculos asistían a una degradación casi total, aunque en mayor grado en los textos que en la música. Los efectos dramáticos característicos del barroco van a llegar a ser cada vez más exagerados y como consecuencia, algunos de los villancicos, entre ellos los de Navidad, se volvieron cada vez más teatrales. Por este motivo, Carlos III prohibió en 1765 los villancicos junto con los autos sacramentales. A pesar de estas prohibiciones se continuaría cantando villancicos en las iglesias, pero la práctica se irá extinguiendo lentamente hasta principios del siglo XIX. La forma musical del villancico se suprimió en las catedrales del norte de Extremadura después de la Guerra de la Independencia, dando lugar a otras formas de similares características llamadas «gozos», interpretados en la catedral placentina a partir de 1808.

A principios del siglo XIX, durante la Guerra de Independencia, las celebraciones serán cada vez más austeras, haciéndose modificaciones en las obras musicales a causa de la ausencia de músicos en las capillas.

Finalmente, la Guerra de la Independencia tuvo un impacto directo en la reducción de las funciones del culto y de personal en las instituciones eclesíásticas extremeñas, llegando incluso a suprimirse algunas plazas por no poder pagar a todos los dependientes sus rentas. Todo ello obligó en los años posteriores a una reestructuración y reajuste de plantillas en los repertorios con el fin de poder adecuarlos a la nueva situación, sobre todo provocada por la falta de personal en la capilla.

Recibido: 8 de mayo de 2017

Aceptado: 6 de julio de 2017

---

<sup>90</sup> Que equivalen a 600 ducados.

## La música en la Universidad Popular de Madrid\*

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

**Resumen:** La Universidad Popular de Madrid fue una institución educativa preocupada y centrada en la instrucción de las clases más humildes de la sociedad. Esta inquietud se enmarca dentro de un movimiento pedagógico más amplio, que fue característico del pensamiento regeneracionista propio de los años iniciales del siglo XX. El planteamiento general de la entidad se corresponde con la postura adoptada por el reformismo social de corte burgués, que aspiró a mejorar las condiciones de vida de la gente de posición menos pudiente como herramienta necesaria para integrarla armónicamente en la estructura social preestablecida. Conforme a este objetivo, la música ocupó un importante lugar en el programa formativo de la Universidad Popular, en el convencimiento de que el arte de los sonidos era un poderoso instrumento para el desarrollo integral de las personas. Nuestra exposición hace un repaso de las actividades musicales más destacadas de la corporación, que fueron desarrollada por notables personalidades de la vida madrileña.

**Palabras clave:** Universidad Popular de Madrid, educación (popular, musical, femenina), Miguel Salvador, Rogelio Villar, Antonio Gascón Miramón.

**Abstract:** The Popular University of Madrid was an educational institution concerned and focused on the instruction of the lower classes of society. This concern is part of a broader pedagogical movement typical of the Regenerationism thinking during the early years of the 20th century. The general approach of the entity corresponds with the position taken by the bourgeois reformism, which aimed to improve the life conditions of the less wealthy people as a necessary tool for them to be integrated harmoniously in the predetermined social structure. In accordance with this objective, music occupied an important place in the training programme of the Popular University, in the belief that the art of sounds was a powerful instrument for human development. Our presentation undertakes an overview of the corporation's most important musical activities developed by outstanding personalities in Madrid.

**Keywords:** Popular University of Madrid, education (popular, musical, female), Miguel Salvador, Rogelio Villar, Antonio Gascón Miramón.

\* El presente estudio se enmarca dentro de los proyectos de investigación titulados *Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos* (Referencia: HAR2015-69931-C3-3-P) y *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX* (Referencia: S2015/HUM-3483).

## EDUCACIÓN POPULAR, REFORMISMO SOCIAL Y REGENERACIONISMO

La Universidad Popular de Madrid (en adelante UPM) fue una institución de principios del siglo XX que, a través de conferencias, cursos, excursiones, visitas a museos y otros medios, tuvo como objeto «realizar una obra de educación social, divulgando entre los elementos populares toda clase de conocimientos»<sup>1</sup>. Esta definición, tomada de sus estatutos, sitúa de lleno a la UPM dentro del concepto de «educación popular», expresión un tanto imprecisa que, según el profesor Tiana Ferrer, incluye las actuaciones públicas y privadas conducentes a intentar mejorar la formación de las clases menos pudientes de la sociedad. La expresión, sin embargo, no fue unánime en la transición del siglo XIX al XX y, de hecho, la oposición terminológica entre «educación popular» y «educación obrera» refleja normalmente una toma de postura ante el conflicto de clases: el primer calificativo, que pretende ser más inclusivo y es el preferido por los intelectuales y políticos pertenecientes a la burguesía, tiene un claro matiz reformista; el segundo, responde a una postura de rechazo o enfrentamiento al sistema político-social y refleja una actitud alineada con el movimiento obrero<sup>2</sup>.

Conviene decir, para aclarar en cierto sentido lo que acabamos de anotar, que, frente a la genéricamente denominada «cuestión social» –que no es otra cosa que la fuerza obrera reclamando su presencia efectiva en los órganos de poder– se puede hablar de tres posturas básicas en la España de la Restauración, aun a riesgo de caer en cierto reduccionismo: 1) la actitud conservadora, de defensa social, que pretende perpetuar el orden establecido, empleando incluso la fuerza si las vías pacíficas –beneficencia, caridad, moralización, cristianización– se agotan; 2) la reforma social, característica de una parte de la burguesía liberal, que propone una acción correctora de las injusticias y desequilibrios, pero sin atacar el principio de la propiedad individual y 3) la transformación social, opción del movimiento obrero, que pretende sustituir el orden burgués por otro igualitario, «socialista»<sup>3</sup>.

La acción de la UPM concuerda con los principios defendidos por el discurso reformista, en el cual se presenta la educación popular como recurso indispensable para lograr la mejora de las clases obreras (dignificación de

---

<sup>1</sup> *Estatutos de la Universidad Popular de Madrid*, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1907, p. 3.

<sup>2</sup> TIANA FERRER, Alejandro: *Maestros, misioneros y militantes. La educación de la clase obrera madrileña, 1898-1917*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1992, pp. 183 y 184.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 183-186.

sus condiciones laborales y de vida, así como su desarrollo intelectual, espiritual y moral), en tanto que condición imprescindible para alcanzar una paz social que respete el orden establecido. No es exagerado afirmar, en este sentido, que el legado de la Institución Libre de Enseñanza (en adelante ILE) constituyó en buena medida el sustrato ideológico del movimiento reformista, que Tiana Ferrer sintetiza en cuatro tesis fundamentales: 1) la educación de la clase obrera es requisito indispensable para el correcto funcionamiento del sistema democrático; 2) la superación del conflicto social puede lograrse adecuadamente por la vía educativa; 3) la educación popular es instrumento eficaz para lograr una adecuada integración social que nivele las diferencias existentes, de manera que, sin acabar con la división de clases, se integre cada una de ellas en el lugar que le es apropiado y 4) a través de la educación se debe formar a la persona que precisa la nueva sociedad, que aspira, a través de la colaboración solidaria de las distintas clases, a la paz social y a la felicidad colectiva. En el planteamiento programático de la burguesía liberal reformista se reconocen, por tanto, presupuestos ideológicos del krausismo: organicismo social, confianza en el desenvolvimiento armónico de la sociedad, fuerte sentido moral, liberalismo político y fe en la educación. De hecho, entre las personalidades reformistas más notables de la Restauración aparecen varias cuyo pensamiento confluye con los presupuestos krausoinstitucionistas, entre ellas Gumersindo Azcárate, Segismundo Moret, Adolfo Álvarez-Buylla y Adolfo González-Posada<sup>4</sup>.

Tratando ahora de delimitar el concepto de Universidad Popular, en un estudio coetáneo a la época en que nació la madrileña, Leopoldo Palacios<sup>5</sup> distinguió dos modalidades: las adscritas a una universidad, cuyo ejemplo más citado es el de Oviedo, y las independientes de ellas, como la UPM. Otra casuística, abordada por Palacios para el caso francés, pero igualmente aplicable al español, se refiere al diferente comportamiento que poseyeron las universidades populares «de partido» y aquellas otras que tuvieron un planteamiento inclusivo, tratando de atraer para sí a personas de cualquier tendencia, con tal de que pudieran cooperar a sus fines educativos. Entre las primeras la más característica fue la Universidad Popular de Valencia que, fundada por Vicente Blasco Ibáñez en 1903, estuvo vinculada al partido Republicano; entre las segundas probablemente la más típica fue la UPM, cuya memoria fundacional recalca su carácter «neutral» y cómo, a diferencia de

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 186-188.

<sup>5</sup> PALACIOS, Leopoldo: *Las universidades populares*, Valencia, F. Sempere y Compañía, editores, s. f. [1908], pp. 192-195.

iniciativas similares, llevó la enseñanza a centros obreros de distinto signo<sup>6</sup>. Palacios también subraya que la UPM «tiene por antecedente las excursiones de obreros a los museos, organizadas por la ‘Corporación de antiguos alumnos de la Institución Libre de Enseñanza’ y las clases y reuniones del mismo género en los locales de su domicilio»<sup>7</sup>. En este sentido, no está de más apuntar que entre los fundadores de la UPM figuraron conocidos institucionalistas como Juan Uña Sarthou, Augusto Barcia Trelles y el marqués de Palomares, Antonio Vinent Valiente, presidente de la Asociación de antiguos alumnos de la ILE. Pero al margen de hechos puntuales, es más pertinente señalar que la UPM fue impulsada por un grupo de jóvenes socios del Ateneo de Madrid, establecimiento que guardó una estrecha relación con la ILE. Los nexos entre estas dos últimas corporaciones han sido tratados por Francisco Villacorta Baños que, adoptando el concepto historiográfico de «Institución difusa», es decir, el conjunto de ideales sociales y pedagógicos de raigambre krausista, observa que los «mismos hombres animaban los principales organismos de la vida intelectual madrileña»<sup>8</sup>. En resumen: la UPM fue una iniciativa surgida desde el Ateneo que, asumiendo presupuestos provenientes del entorno krausoinstitucionista, concibió la educación popular como herramienta para la consecución de la paz social, esto es, desde una perspectiva reformista, inclusiva y pretendidamente «neutral». La siguiente cita de su memoria fundacional sintetiza lo que llevamos dicho:

«La idea generadora de la Universidad [Popular] ha sido [...] una idea de solidaridad en su más alto sentido y en su mayor amplitud comprendida; su tendencia es la de aproximar a los que están distanciados, y de mantener unidos a los que se hallan en peligro de separarse; su carácter es, por consecuencia necesaria, de absoluta imparcialidad y de neutralidad perfecta; finalmente [...] la bandera de la Universidad Popular es bandera de paz, su lema es la armonía y la concordia entre todos. Sin embargo, su labor es una lucha no interrumpida, una guerra sin tregua contra la ignorancia, contra la apatía, contra la intransigencia, las tres enfermedades que mayores estragos causan en el alma nacional, los tres enemigos más poderosos que tiene la paz de los pueblos»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, Antonio: *Memoria relativa a la fundación de la Universidad Popular de Madrid y a los trabajos hechos en el primer curso redactada por Antonio Gascón y Miramón, Vocal de la Junta de Gobierno*, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1905, pp. 9-10.

<sup>7</sup> PALACIOS, *Las universidades populares*, p. 192 (nota al pie).

<sup>8</sup> VILLARCORTA BAÑOS, FRANCISCO: «El Ateneo de Madrid (1896-1907). La Escuela de Estudios Superiores y la Extensión Universitaria», en *Hispania: revista española de historia*, 39/141 (1979), pp. 101-158 (cita en p. 107). Para las relaciones entre el Ateneo de Madrid y la ILE véanse pp. 104-108.

<sup>9</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, p. 7.

La postrera alusión a los tres males del «alma nacional», hace que hagamos una última reflexión sobre la coyuntura histórica en que surgió la UPM. Constituida formalmente en diciembre de 1904, la UPM nació en un momento de cierta obsesión pedagógica. Esta verdadera «fiebre pedagoga»<sup>10</sup> –en palabras de Gómez Molleda– se enmarca, a su vez, en la problemática surgida tras el conflicto colonial de 1898, alrededor del cual se levantó todo un argumentario que, bajo el lema del «Desastre», trató de exculpar habilidosamente a la poderosa oligarquía gobernante. De manera magistral el profesor Tiana Ferrer ha destacado cómo el discurso construido en torno a él, cuyo contenido debía haber sido fundamentalmente político, dejó paso a otro centrado en consideraciones de tipo ético, preocupado por encontrar las causas de la miseria o decadencia española en factores tan imponderables como los culturales, psicológicos o morales. No es extraño que, en tal contexto de desplazamiento del análisis político-social hacia el discurso ideológico, se manifestase un especial interés por los problemas formativos. La falta de educación y de instrucción fueron presentadas como principales causas del Desastre, asentándose la reflexión educativa en el centro del discurso regeneracionista. Rafael María de Labra, Joaquín Costa, Francisco Giner de los Ríos, Adolfo González-Posada, Eduardo Vincenti y un largo etcétera mostraron una preocupación por la educación totalmente legítima y acertada, pero que, por otra parte, actuó de distractor de los verdaderos destinatarios de las responsabilidades de la derrota. Identificar las carencias educativas y culturales como la causa última del descalabro bélico, se nos antoja, desde nuestra perspectiva, de un reduccionismo abusivo<sup>11</sup>.

## ORIGEN Y FUNDACIÓN DE LA UPM: LA MÚSICA AL SERVICIO DE LA INSTITUCIÓN

La UPM inició su actividad pública el 3 de diciembre de 1904, es decir, antes incluso de constituirse legalmente el 31 de diciembre. A mediados de mes –y entre ambos hitos– celebró una reunión en el Ateneo, en la cual se aprobó por unanimidad un reglamento<sup>12</sup> y se eligió a la primera Junta directiva<sup>13</sup>, compuesta por: Salvador Crespo (presidente), Miguel Salvador (vicepresidente), Augusto Barcia (secretario general), José Prieto del Río (secre-

<sup>10</sup> GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores: *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC, 1981, p. 370.

<sup>11</sup> TIANA FERRER, *Maestros, misioneros y militantes*, pp. 177-182.

<sup>12</sup> «Universidad Popular», en *El Imparcial*, 17-XII-1904, p. 2.

<sup>13</sup> «Academias, Ateneos y Sociedades», en *La Época*, 17-XII-1904, p. 2.



tario 1.º), Melchor Almagro (secretario 2.º), José de Igual (tesorero), Constanancio Bernaldo de Quirós (vocal) y José María Llanas Aguilaniedo (vocal)<sup>14</sup>. Por razones que desconocemos, el secretario segundo fue sustituido al poco tiempo por Jaime Ordóñez y, además, se nombraron otros dos vocales más: Rafael Urbano y Antonio Gascón Miramón<sup>15</sup>. Su aparición fue acogida con recelo y ciertas dosis de desconfianza por parte de algunos medios oficiosos, como la revista *La Educación*, que refiriéndose a los componentes de la Junta directiva señalaba: «Nos parecen demasiado jóvenes para labor que exige sacrificio y constancia»<sup>16</sup>.

La acción de educación popular de la UPM coincidió en el tiempo con otra iniciativa del reformismo social emanada también del Ateneo: un ambicioso programa de conferencias de Extensión Universitaria auspiciado por la Escuela de Estudios Superiores<sup>17</sup>. Ambos proyectos, que perseguían la dignificación intelectual y moral del trabajador, surgieron, no por casualidad, a finales de 1904, pues pretendían que el obrero estuviera ocupado en algo hasta entonces completamente desconocido para él: su tiempo libre, establecido en la Ley del descanso dominical<sup>18</sup> y regulado por Real decreto a últimos de agosto<sup>19</sup>. La coincidencia temporal de ambos planes parece responder a cierta coordinación entre uno y otro, o al menos es lo que deducimos de la comparación de las listas de ponencias de las dos entidades, donde se repiten nombres de oradores y perfil de los temas abordados. La misma conclusión extraemos del hecho de que el Ateneo realizara sus conferencias los domingos y días festivos por la tarde, mientras que la UPM llevó sus lecciones a los centros obreros los sábados por la noche. Por otro lado, este asunto nos hace reflexionar sobre la complejidad –a veces imposibilidad– de deslindar los conceptos de universidad popular y extensión universitaria en la época de su nacimiento en España, movimientos complementarios que marcharon estrechamente asociados: su colocación conjunta en la denominada «educación postescolar», sus promotores y el grupo social al que estos

<sup>14</sup> «La Universidad Popular. Juventud Ateneísta», en *Heraldo de Madrid*, 17-XII-1904, p. 3.

<sup>15</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, p. 25.

<sup>16</sup> «Ecos de la Enseñanza. Juventud ateneísta», en *La Educación*, VIII, 62, 30-XII-1904, p. 2.

<sup>17</sup> *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid: Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1905 a 1906: lista de profesores y asignaturas. Programas. Conferencias de Extensión universitaria. Memoria de secretaría referente al curso de 1904 a 1905*, Madrid, Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez, 1905, pp. 116 y 117.

<sup>18</sup> «Ministerio de la Gobernación», en *Gaceta de Madrid*, CCXLIII, 64, 4-III-1904, p. 909.

<sup>19</sup> «Ministerio de la Gobernación», en *Gaceta de Madrid*, CCXLIII, 235, 22-VIII-1904, pp. 641-642.

pertenecieron, su concepción como instrumento al servicio del reformismo social, etc., hacen que sus fronteras sean difíciles de trazar. En el caso concreto de la UPM, que en origen compartió aspiraciones y planteamientos con la acción de Extensión Universitaria del Ateneo, es sintomático que en los primeros momentos su actividad fuera reseñada en el *Heraldo de Madrid*<sup>20</sup> y en la revista *El Socialista* como conferencias de extensión universitaria dadas por los jóvenes del Ateneo de Madrid<sup>21</sup>. También lo es que la sesión inaugural de la UPM fuera abierta y cerrada por dos personalidades de cuño krausoinstitucionista que no sólo participaron en ambas iniciativas, sino que eran referentes en tanto que destacados promotores de la primera experiencia de extensión habida en España, nacida en la Universidad de Oviedo<sup>22</sup>: nos referimos a Adolfo Álvarez-Buylla, que habló sobre «El progreso social», y a Adolfo González-Posada, que dio una conferencia bajo el título de «La Universidad y el Pueblo»<sup>23</sup>.

Pero, ¿quiénes conformaron la UPM? En su afán intencionadamente integrador, los estatutos de la UPM parten de un posicionamiento pretendidamente neutral en cuestiones religiosas, políticas y de escuela<sup>24</sup>, de ahí la aparente heterogeneidad de sus fundadores, en su mayoría hombres jóvenes burgueses, de profesión liberal, profesores, estudiantes o intelectuales. En sus filas –dice la citada memoria– «hay adeptos de todas las comuniones políticas y hay muchos que tienen a gala no pertenecer a ningún partido; hay, en suma, dentro de la Universidad Popular, toda la gama de las creencias, de las opiniones y de los temperamentos»<sup>25</sup>. Sin embargo, su supuesta imparcialidad no es tanta como pregonan, desde el momento en que sus promotores pertenecieron a un grupo concreto, la pequeña burguesía liberal reformista. Tampoco lo es su aparente diversidad, puesto que entre los 104 fundadores hubo una elevada proporción de «gentes de letras», siendo 51 los que indican como dedicación principal la carrera de leyes (abogado o doctor en Derecho) que, añadidos a varios más que se intitulan letrado como segunda profesión o carrera, suman más de la mitad del total. Una parte muy elevada de ellos posee una licenciatura o doctorado, o está en vías de obtenerlo, en un momento en que sólo una pequeña parte de la población puede acceder a

<sup>20</sup> «Extensión universitaria. En el centro obrero», en *Heraldo de Madrid*, 4-XII-1904, p. 2.

<sup>21</sup> Concretamente en la sección «Reuniones. Centro de Sociedades Obreras», entre los números 979 y 987 de la revista *El Socialista*.

<sup>22</sup> SELA, Aniceto: *Extensión universitaria: memorias correspondientes a los Cursos de 1898 a 1909*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910.

<sup>23</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, p. 34.

<sup>24</sup> *Estatutos de la Universidad Popular de Madrid*, pp. 3-4.

<sup>25</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, p. 9.

la universidad, lo cual nos parece un dato sumamente ilustrativo<sup>26</sup>. Ya se ha señalado también que buena parte son simultáneamente socios del Ateneo, pero este primer análisis esconde aún otros elementos a considerar, relacionados con la ulterior evolución de la UPM, cuya marcha más allá de 1911 ha permanecido completamente desconocida hasta el presente estudio<sup>27</sup>. Por eso llamamos la atención sobre la numerosa presencia de empleados del Instituto de Reformas Sociales, organismo creado en 1903 que, presidido por Azcárate, se encargó de estudiar y proponer nueva legislación encaminada a mejorar las condiciones laborales de las clases obreras. Entre ellos está el mencionado Constancio Bernaldo de Quirós, auxiliar del aludido Instituto, vocal de la UPM y profesor de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Nos hemos detenido un instante en Bernaldo de Quirós porque fue él quien puso en contacto a las dos últimas entidades nombradas, lo que a la larga determinará la orientación posterior de la UPM, que se volcó en la educación femenina, como luego veremos.

Cuestión ineludible para nosotros es señalar que entre los profesores fundadores de la UPM hubo cinco personalidades ligadas a la música, tres de ellas vinculadas a la Sección de música del Ateneo: Cecilio de Roda (presidente), Miguel Salvador (secretario 1.º) y Enrique Díez-Canedo (secretario 2.º). Completan la lista el violinista Joaquín Blanco Recio y el compositor leonés Rogelio Villar, si bien no termina aquí la nómina, puesto que entre los miembros numerarios –elegidos en junio de 1905– estuvo el crítico y musicógrafo Ernesto de la Guardia. Otras personas que, sin pertenecer a la UPM, colaboraron el curso 1904/05 en calidad de pianistas fueron Pedro Blanco López, Eusebio Elorrieta Artaza, María Rodrigo Bellido y Manuela Hernández de Padilla<sup>28</sup>.

La obra hecha por la UPM en su primer año de vida se circunscribió a tres actividades, que fueron impartidas de manera totalmente gratuita: sesiones educativas confeccionadas con varias conferencias, clases de instrucción primaria para «señoritas» y visitas a museos. En lo tocante a la primera actividad –las conferencias– desde la UPM se recomendó a los disertantes la llaneza en la exposición y una prudente familiaridad en su relación con el público de las sedes obreras, lo que provocó que pronto se formaran varios

---

<sup>26</sup> TIANA FERRER, *Maestros, misioneros y militantes*, pp. 280-281.

<sup>27</sup> Entre otros *cfr.* MORENO MARTÍNEZ, Pedro Luis y SEBASTIÁN VICENTE, Ana: «Un siglo de Universidades Populares en España (1903-2000)», en *Historia de la educación*, 20 (2001), pp. 159-188; asimismo *cfr.* de los mismos autores: «Las Universidades Populares en España (1903-2010)», en *Participación Educativa, revista cuatrimestral del Consejo Escolar del Estado*, n.º extraordinario (2010), pp. 165-179.

<sup>28</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, pp. 26-32.

núcleos de alumnos, que no se limitaron a concurrir asiduamente a las sesiones celebradas en su centro respectivo, sino que asistieron, además, a las de algunos otros<sup>29</sup>. Por otro lado, y dando por bueno cierto prurito de falsa modestia que se detecta en las memorias publicadas por la UPM, se ha malinterpretado en ocasiones la heterogeneidad de los programas impartidos, que en apariencia no responden a una intención clara ni a un sentido en la actuación docente<sup>30</sup>. Sin embargo, la propia documentación de la UPM deja entrever que esa diversidad temática persiguió un claro objetivo, que fue excitar el estímulo intelectual de toda clase de gentes<sup>31</sup>. La presencia de música en estas reuniones, siempre que hubo disponibilidad de piano, se debió, en primer lugar, a la consideración de esta forma de expresión –y del arte en general– como un poderoso instrumento de desarrollo intelectual, espiritual y moral del «ciudadano», con todas las implicaciones del término –desde la perspectiva reformista– y en clara concomitancia nuevamente con las estrategias seguidas por la Extensión Universitaria de Oviedo y con los principios krausoinstitucionistas<sup>32</sup>. Pero se debió, también, a ese afán proselitista que acabamos de comentar, al claro propósito de captar a un auditorio lo más amplio posible, en la certeza de que la música era –y es– una manifestación artística que llegaba a gran número de personas. No por casualidad, las lecciones musicales se colocaron en el centro de las veladas, que normalmente incluían en sus extremos sendas conferencias sobre temas diversos. Es decir, implícitamente se reconoció la parte lúdica de la música, que sirvió de contraste con el trabajo más intelectual exigido a la concurrencia en otras disertaciones. Cuando no se pudo disponer de piano se siguió el mismo *modus operandi* con lecturas<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>30</sup> Cfr. TIANA FERRER, Alejandro: «Las primeras Universidades populares españolas y la educación de la clase obrera», en RUIZ BERRIO, Julio y otros (eds.): *L'enseignement primaire en Espagne et en Amérique Latine du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours: politiques éducatives et réalités scolaires: actes du colloque de Tours (29-30 novembre 1985), avant-propos par Jean-Reme Aymes, Eve-Marie Fell, Jean-Louis Guereña*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1986, pp. 211-224. Otros autores, siguiendo a este estudio y el previamente citado del profesor Tiana Ferrer, han asumido esta idea acerca de una supuesta ausencia de una intencionalidad clara en el programa de la UPM.

<sup>31</sup> Cfr. GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, p. 21.

<sup>32</sup> SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009 (véanse especialmente pp. 545-548).

<sup>33</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, pp. 33-42.

En su primer año, la UPM desarrolló sus trabajos en siete centros de diferente índole y filiación, realizando actividades musicales en cinco de ellos. En el Centro de Sociedades Obreras, establecimiento de tendencia socialista situado en el número 24 de la calle Relatores, organizó 21 veladas, en 17 de las cuales hubo música (véase apéndice 1). Miguel Salvador fue el encargado de la mayoría, quince en total, bien en solitario, o bien acompañado de un segundo instrumentista. Dado que las fuentes que hemos manejado, así como la historiografía sobre el tema, parecen coincidir en que el proyecto nació con cierta espontaneidad y falta de previsión, parece plausible pensar que el nombramiento de Salvador como vicepresidente de la UPM fue determinante en la trascendente misión adjudicada a la parte musical. Por ello creemos conveniente hacer, aunque sea de manera sucinta, un pequeño semblante de su figura siguiendo al profesor Casares.

Miguel Salvador Carreras (1881-1962) se doctoró en Derecho en 1905 con la tesis *La teoría de la solidaridad en la economía política y el derecho*. En cuanto a su formación musical, fue alumno de piano de Pantaleón Rodrigo y más tarde de José Tragó en el Conservatorio de Madrid, estudiando órgano con José Moreno. Fue secretario de la Sección de música del Ateneo, en cuyo centro leyó numerosas conferencias, así como presidente de la editorial de música Orfeo. Primer presidente de la Sociedad Nacional de Música, institución desde la que impulsó la creación de música española, fue asimismo fundador de la Sociedad Filarmónica de Madrid y vicepresidente del Consejo Nacional de Música. En 1921 fue elegido académico de la Real Academia de San Fernando, ingresando con el discurso *Las orquestas en Madrid*. Ejerció la crítica en *El Globo*<sup>34</sup>, *Revista Musical* de Bilbao, *Revista musical hispanoamericana* y la revista *España*, entre otros periódicos. Condenado a muerte después de la Guerra Civil, fue salvado en gran parte debido a la intercesión de uno de sus grandes amigos: Manuel de Falla<sup>35</sup>.

Retomando nuestro hilo discursivo, hay que indicar que Salvador intervino tanto en la velada inaugural como en las inmediatas celebradas en el Centro de Sociedades Obreras, siendo acompañado en un par de ocasiones por el violinista Joaquín Blanco Recio antes de finalizar el año 1904. De lo publicado sobre las cuatro primeras sesiones, podría deducirse que los músicos

---

<sup>34</sup> Sobre su actividad en este periódico véase CASCUDO, Teresa: «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de *El Globo* (1904-1913)», en CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María (eds.): *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Editorial Doble J, 2011, pp. 1-54.

<sup>35</sup> CASARES RODICIO, Emilio: «Salvador Carreras, Miguel», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, SGAE, 2002, p. 627.

se limitaron a tocar algunas obras a modo de pequeño recital, dado que la prensa sólo habla de sus dotes interpretativas y, también, de la buena acogida de las audiciones entre los asistentes<sup>36</sup>. Sin embargo, a partir de la quinta actuación se aclara que se hicieron comentarios sobre el repertorio y así lo explicita un diario cuando dice que Salvador «continuó la serie de conferencias que ha venido dando sobre educación musical». «Como en las anteriores» –continúa el periódico– «dio pruebas de sus conocimientos técnicos, de su sentido crítico y de la amenidad con que acierta en la vulgarización de materia tan difícil, que domina a conciencia»<sup>37</sup>. El antecedente inmediato de estas intervenciones fue la actuación de Salvador en el programa de Extensión Universitaria organizado por la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo, en que ejecutó varias obras al piano el 20 de noviembre de 1904, es decir, en los mismos días en que se estaba gestando la UPM<sup>38</sup>. El precedente último, en cuanto al formato de charla acompañada de ejemplos musicales, nos vuelve a remitir al mundo institucionista y a las pioneras conferencias dadas por Gabriel Rodríguez y José Inzenga en la ILE, de las que ya hemos hablado en otro lugar<sup>39</sup>.

Además de Salvador y Blanco Recio, en el Centro de Sociedades Obreras tocaron Manuela Hernández de Padilla, Ernesto de la Guardia y María Rodrigo Bellido, hija del mencionado profesor de piano Pantaleón Rodrigo y condiscípula de Salvador en las clases de Tragó. Con tan sólo 16 años, y siendo ya primer premio del Conservatorio, la que llegaría a convertirse en reconocida compositora despuntó enseguida en su labor en el centro obrero. Rodrigo –leemos en la prensa– «ayudó en sus tareas de educación musical al Sr. Salvador (D. Miguel). Demostró la joven profesora una ejecución tan completa y un temperamento de artista, tan delicado que logró conmovir al público, oyendo entusiastas aplausos. [...] El público, que llenaba el salón, premió con grandes aplausos la labor de los conferenciantes»<sup>40</sup>.

A principios de abril de 1905, la UPM tuvo que interrumpir sus trabajos en el Centro de Sociedades Obreras, debido a que su local fue ocupado con diversos actos derivados de un accidente ocurrido en la construcción del

<sup>36</sup> «La Universidad Popular. Juventud Ateneísta», en *El Imparcial*, 12-XII-1904, p. 3; «La Universidad Popular», en *El Imparcial*, 19-XII-1904, p. 2; «Movimiento obrero», en *Heraldo de Madrid*, 3-I-1905, p. 3.

<sup>37</sup> «La Universidad Popular», en *El Globo*, 10-I-1905, p. 1.

<sup>38</sup> *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid: Escuela de Estudios Superiores*, p. 116.

<sup>39</sup> SUÁREZ GARCÍA, J. Ignacio: «Krausoinstitucionismo y wagnerismo», en *Nassarre*, 25 (2009), pp. 57-72.

<sup>40</sup> «Reuniones y Sociedades», en *El Imparcial*, 16-I-1905, p. 3.

tercer depósito del Canal de Isabel II, una catástrofe con resultado de 54 heridos y 30 obreros muertos<sup>41</sup>, entre los cuales se encontraban algunos asiduos alumnos de la UPM<sup>42</sup>. La actividad musical del curso 1904/05 se completó con algunas sesiones celebradas en el Círculo Industrial (calle Mayor, 18), el Centro Gallego (calle de la Bolsa, 10), el Centro instructivo de obreros republicanos del distrito de Buenavista (calle Núñez de Balboa, 25) y en la Asociación General de Dependientes de Comercio (calle Jardines, 17). Llama nuestra atención que, a partir de las intervenciones en el centro republicano, comenzamos a conocer el contenido de las «lecciones de música», que vienen entonces rotuladas con un título. Grieg, Wagner, Brahms, Chopin y los cantos populares leoneses nos hablan de que el Romanticismo copó buena parte del programa de la UPM en esta materia, impartida en este lugar por Rogelio Villar, Eusebio Elorrieta y Miguel Salvador. Las dos veladas celebradas en el establecimiento de la colonia gallega en Madrid tuvieron como objetivo presentar la labor de la UPM para recabar adhesiones<sup>43</sup>. Un par de aspectos reseñables: en primer lugar, la inclusión de un pequeño recital a cargo de Salvador y Blanco Recio es síntoma de que la música fue uno de los medios usados en la estrategia de allegar fondos a la institución; en segundo lugar, Salvador dio una conferencia titulada *Procedimiento seguido para la educación musical en los Centros obreros*<sup>44</sup>, lo cual refuerza nuestra hipótesis de que ya en su primer año de vida sí hubo cierto método y planificación en la UPM. Un carácter más lúdico tuvo la única actuación localizada en la Asociación General de Dependientes de Comercio, una velada festiva en que Salvador «interpretó en el piano, con la maestría en él acostumbrada, escogidos trozos de música»<sup>45</sup>.

Las clases de instrucción primaria «para señoritas» no incluyeron formación musical de ningún tipo, limitándose en el curso de 1904/05 a las materias de lectura, escritura, gramática y aritmética. No obstante, nos detenemos un instante en su génesis porque la educación de la mujer será prioritaria en el futuro de la UPM y, entonces, algunas disciplinas musicales adquirirán protagonismo, si bien fuera del programa específico de la instrucción primaria. Fueron estas clases nocturnas que nacieron por petición

---

<sup>41</sup> BURGOS NÚÑEZ, Antonio: «El desastre del Tercer Depósito, cien años después / The disaster of the Third Water Storage Deposit, one hundred years on», en *Revista de Obras Públicas*, 3.458 (septiembre 2005), pp. 25-48.

<sup>42</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, p. 10.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>45</sup> «Movimiento obrero. Dependientes de comercio», en *Heraldo de Madrid*, 19-VI-1905, p. 3.

de la Asociación General de Modistas, demanda para la que la UPM recabó el apoyo de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, cuyas alumnas más adelantadas, en unión de algunos profesores de la UPM, se encargaron de impartir las lecciones. La labor en su conjunto fue coordinada por Constanancio Bernaldo de Quirós quien, como ya se ha dicho, pertenecía a ambas instituciones. Su mediación debió de ser esencial, también, para que, ante la falta de local propio, la UPM pudiera usar el de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (calle San Mateo, 15). En la clausura del primer curso, el 26 de abril, intervino otra figura clave en la génesis de la UPM, Segismundo Moret, entonces presidente del Ateneo de Madrid y líder del partido liberal que, al poco tiempo, accederá a la presidencia del Consejo de Ministros<sup>46</sup>.

Cierran la lista de actividades de la UPM las visitas al estudio de Joaquín Sorolla y a varios museos de Madrid: Prado, Arte Contemporáneo, Reproducciones Artísticas, Arqueológico y Ciencias Naturales. En ellas se constata la presencia de tres músicos entre los profesores: Pedro Blanco explicó en los tres primeros museos citados a lo largo del año, Enrique Díez-Canedo en los dos primeros y el omnipresente Miguel Salvador impartió siete lecciones en el Museo del Prado entre junio y julio. Las visitas fueron una de las acciones que más llamaron la atención de la sociedad de la época, siendo ampliamente comentadas en prensa<sup>47</sup>. Gracias a ellas, además, se conservan algunas imágenes del quehacer de la UPM. En la primera fotografía (Fig. 1) vemos a uno de los profesores de la UPM, Jacinto Felipe Picón, ilustrando a un grupo de obreros sobre *El sueño de Jacob*, de José de Ribera. En la siguiente (Fig. 2), se observa al grupo a punto de entrar en las instalaciones de la pinacoteca, estampa que viene acompañada del siguiente texto:

«Existe en Madrid un grupo de intelectuales constituido para ejercer con los obreros el apostolado científico, concretado en la moderna expresión de “extensión universitaria”. Acuden a las sociedades obreras a dar conferencias, que aquéllas se muestran muy solícitas en pedir, y llevan a los que desean inscribirse a los diferentes museos para darles la enseñanza artística, o científica relativa a la naturaleza de cada uno. Si los intelectuales que ofician de maestros dan muestra de gran filantropía, no son menos las que de aplicación están ofreciendo, con tal motivo, los obreros madrileños, concurriendo en gran número y con ejemplar asiduidad a conferencias y visitas a los museos de Bellas Artes, de Arqueología, de Historia Natural, etc.»<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, pp. 11-12.

<sup>47</sup> Véase, e. g., «La Universidad Popular», en *La Época*, 28-II-1905, p. 2.

<sup>48</sup> «Los obreros en el museo de pintura», en *Nuevo Mundo*, XII, 580, 16-II-1905, p. 13; las fotografías de José Luis Demaría López, «Campúa», *ibidem*, pp. 13-15.





Fig. 1. Lección en el Museo del Prado, 1905.

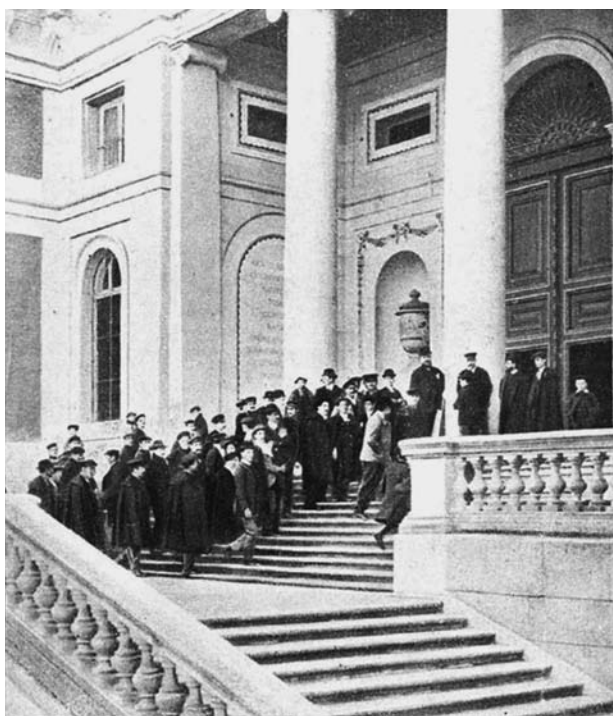


Fig. 2. Alumnos de la UPM a la entrada del Museo del Prado, 1905.

Si hasta ahora se ha destacado la presencia de la música –y de la pintura– en el plan formativo de la UPM, tanto o más importancia tiene el resaltar que las diferentes manifestaciones artísticas resultaron el medio más eficaz para conseguir dinero con que financiar la obra de la entidad. Esta estrategia llevó a concebir la celebración de una función a beneficio en el Teatro Español el uno de marzo, cuyo anuncio en prensa recalcó la finalidad última de la UPM al organizar el acto: «allegar recursos que invertir en la compra de material científico que le permita desarrollar más en grande sus iniciativas»<sup>49</sup>. En la parte central del programa, que fue diseñado con obras muy populares, figuró el drama *De mala raza*, de Echegaray, el autor de moda que acababa de recibir el Nobel. Dos obras de los célebres hermanos Álvarez Quintero y la comedia en un acto de Manuel Linares Rivas, *Porque sí*, completaron la parte relativa al teatro hablado. La música tuvo también un destacadísimo papel, al tocarse una sinfonía de entrada e interpretar la compañía del teatro Moderno el cuadro primero del sainete lírico *Las Estrellas*, de Carlos Arniches, música de los maestros Serrano y Valverde. Además, Lucrecia Arana, entonces en el teatro de la Zarzuela y una de las tiples más famosas de su tiempo, cantó algunas piezas breves<sup>50</sup>. Las reseñas destacaron el éxito de Loreto Prado en *Las Estrellas* y de Lucrecia Arana<sup>51</sup> en sus «jóticas», que fueron «aplaudidas frenéticamente»<sup>52</sup>. Para que nada faltara, diez artistas plásticos donaron varias obras que fueron regaladas por sorteo en la velada, así que el éxito fue absoluto. Se logró recaudar 2.710 pesetas con 85 céntimos, es decir, más del 86% del total del año, pues lo ingresado a través del resto de conceptos (cuotas y donativos) ascendió a 426 pesetas tan solo. El dinero permitió, entre otras cosas, la compra de una colección de mapas y un costosísimo aparato de proyección (340 pesetas), a lo que hay que sumar los costes añadidos de la adquisición de los materiales con que se construyó la correspondiente pantalla y veintisiete imágenes<sup>53</sup>.

Cerramos este epígrafe haciendo un par de consideraciones que ilustran, creemos, la transcendental importancia concedida a la música en la UPM. De las 67 sesiones esporádicas llevadas a cabo en su primer año, hubo presencia musical en 26, lo que supone casi el 40% del total (concretamente el 38,8%). Por otro lado, el alquiler del piano a Casa Dotesio para el mismo periodo, fueron 100 pesetas de un total de gastos de 1.327,95 (o sea, el 7,53%),

<sup>49</sup> «La Universidad Popular. Función benéfica», en *El País*, 28-II-1905, p. 3.

<sup>50</sup> «Universidad Popular», en *El Globo*, 24-II-1905, p. 2.

<sup>51</sup> «En el Español. Beneficio de la Universidad Popular», en *La Época*, 2-III-1905, p. 2.

<sup>52</sup> «Teatro Español. Beneficio de la Universidad Popular», en *El Liberal*, 3-III-1905, p. 3.

<sup>53</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Memoria relativa a la fundación*, pp. 19-20 y 42-45.

lo que significa que constituyó el mayor gasto fijo de todos. Aunque los propósitos no se cumplieron de inmediato, la memoria fundacional reflexionaba en los siguientes términos: «La música es un recurso que hemos puesto en juego con gran fortuna. Tal vez nos convenga pronto adquirir un piano, en lugar de estar pagando el alquiler constantemente; tal vez sintamos la necesidad de un fonógrafo, que, por su condición de fácilmente transportable y por no requerir una habilidad especial en su manejo, podrá ser utilísimo en ocasiones»<sup>54</sup>.

### CONSOLIDACIÓN Y EXPANSIÓN DE LA UPM: LA CONFERENCIA-CONCIERTO COMO INSTRUMENTO PEDAGÓGICO

Los objetivos en 1905/06 fueron extender la acción a nuevos grupos, diversificar más los trabajos, planificar detenidamente el curso siguiente en vistas a sistematizar la enseñanza y, por último, reafirmar la independencia respecto al Ateneo. Si el nacimiento de la entidad había sido acogido con cierta desconfianza, pues su iniciativa generosa y solidaria había levantado suspicacias, el segundo año de vida supuso una especie de consagración oficial. En sesión del Congreso de los Diputados celebrada el 27 de enero de 1906, el ministro de Instrucción Pública, Santamaría Paredes, y el presidente del Consejo de Ministros, Segismundo Moret, hicieron un caluroso elogio de una intervención previa realizada por el socio de la UPM Emilio Rancés de la Gándara, Marqués de Casa Laiglesia<sup>55</sup>. La adhesión del gobierno al proyecto educativo se materializó en una subvención de 1.234,75 pesetas, una ayuda que, junto al superávit obtenido gracias a la función de beneficio celebrada en el Teatro Español y –sospechamos– la promesa de futuros donativos provenientes del Ministerio de Instrucción Pública, hicieron posible el alquiler de una sede social propia, arrendándose un modesto local, de cuatro habitaciones espaciosas, en el número 4 de la calle Sacramento, esquina con la calle del Rollo<sup>56</sup>. Independientemente de si hubo promesas o no, lo cierto es que se logró una subvención del Estado para el año siguiente de 5.000 pesetas, gracias a una enmienda a

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>55</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, Antonio: *Universidad Popular de Madrid. Memoria relativa a los trabajos hechos en el Curso de 1905 a 1906 y a la situación de la Universidad en 31 de diciembre de 1906 redactada por Antonio Gascón y Miramón, Secretario general*, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1907, pp. 5-7.

<sup>56</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Universidad Popular de Madrid*, pp. 19-20.

los presupuestos presentada por el Marqués de Casa Laiglesia<sup>57</sup>. Aprobada la enmienda, la cantidad otorgada a la UPM se sustrajo de la partida asignada al Ateneo de Madrid en concepto de sostenimiento de las cátedras de la Escuela de Estudios Superiores<sup>58</sup>: la cesión de este dinero redundaba en la idea de la fluida colaboración, coordinación y conexión entre ambas iniciativas.

La labor de la UPM en el curso 1905/06 aumentó en todos los frentes, a pesar de que el número de profesores fundadores se redujo ostensiblemente, pues los 104 iniciales quedaron reducidos a tan sólo 67, permaneciendo, eso sí, los cinco originarios mencionados con vinculación musical. En realidad, la merma de efectivos humanos implicados en la filantrópica misión fue una de las constantes en la historia de la entidad y, creemos, uno de los motivos que influyó en que, con el tiempo, la UPM variara su orientación inicial. El éxito creciente, ensanchando poco a poco su esfera de acción, a pesar de los pocos medios, fue destacado por Posada en un artículo que recalca las similitudes con la Extensión Universitaria de Oviedo. Ambas empresas –dice– «son muestras muy animadoras de lo que puede hacer un grupo de personas de buena voluntad, animadas de buen espíritu»<sup>59</sup>.

Las tareas en el segundo curso se focalizaron en cinco tipos de acciones. A las enseñanzas ensayadas anteriormente –conferencias, clases de instrucción primaria para obreras y visitas guiadas, todas completamente gratuitas– se añadieron excursiones fuera de Madrid y las denominadas por la UPM como «trabajos diversos», que incluyeron cursos breves de vulgarización sobre economía política, geografía, lectura para ciegos, una campaña de higiene bucal, lecciones al aire libre en el Jardín Botánico, paseos por Madrid y las afueras, salidas a la Sierra, etcétera<sup>60</sup>. En lo tocante a las conferencias, el ámbito de actuación se amplió hasta llegar a cubrir trece centros, distribuidos de la siguiente forma: cuatro sedes de obreros sin filiación política, tres centros obreros republicanos, un centro obrero católico, la Asociación general de Dependientes de comercio, un local de la patronal (Sociedad «La Única»), el Fomento de las Artes, la Asociación de «Sordo-Mudos» y el Centro Instructivo y protector de Ciegos.

Once docentes se ocuparon de la actividad musical de 89 propuestas relacionadas con la música, impartidas en nueve centros. Se incorporaron como profesores de número el pianista Francisco Fuster Virto y el musicólogo José

---

<sup>57</sup> «Congreso», en *La Época*, 21-XII-1906, p. 2.

<sup>58</sup> «La Instrucción pública en las cámaras», en *La Educación*, X, 194, 30-XII-1906, p. 2.

<sup>59</sup> POSADA, Adolfo G.: «Por la cultura. La Universidad popular», en *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1906, p. 3.

<sup>60</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Universidad Popular de Madrid*, pp. 16 y 17.

Subirá, auxiliando en las tareas también los colaboradores María Rodrigo y el tenor Bernardino Blanquer, así como tres profesores fundadores no músicos que intervinieron ocasionalmente: Salvador Crespo (presidente), Antonio Gascón Miramón (secretario general) y Javier Cabezas, que en un par de ocasiones habló sobre *Los romances históricos*. El peso mayor fue llevado nuevamente por el vicepresidente de la entidad, Miguel Salvador<sup>61</sup>, que participó en 43 tareas, seguido por Rogelio Villar, que lo hizo en 33. En el Centro de Sociedades Obreras de la calle Relatores (31 actividades) se llevó a cabo una campaña de vulgarización musical con ejemplos musicales: la fuga, el lenguaje musical, la sinfonía, la suite, el violín (Tchaikovski, Wieniawski, Bach) y los clavecinistas (Rameau, Couperin, Scarlatti) fueron algunos de los temas abordados. Con excepción hecha de los compositores señalados entre paréntesis, junto a un levísimo guiño al mundo del nacionalismo musical representado en las obras de Grieg y de Villar, es apabullante el predominio del ámbito germánico, reconcentrado, además, en un arco cronológico de apenas un siglo: Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, y Mendelssohn. En el Centro de Dependientes de comercio, segundo por número de actividades (20 en total), la situación fue similar; si bien se añadieron los nombres de Clementi y Chopin; la campaña de vulgarización musical incluyó aquí una charla sobre *El juego de voces* y una *Historia del piano*. Sigue en importancia el Centro Obrero Societario (13), donde las dos novedades más reseñables fueron que Villar tocó obras de Liszt y Weber y, sobre todo, un concierto dado por María Rodrigo, conformado con repertorio de Chopin, Liszt y Paderewski. En el Fomento de las Artes (5) Salvador dio una conferencia titulada *Modo de hacer divulgación de conocimientos musicales*, tocando en la misma velada alguna obra de Wagner. Asimismo, impartió otra bajo el rótulo *Plan de una campaña musical*, en el Centro Instructivo y protector de Ciegos (5). Nada más que resaltar, pues el resto de información está anotado en el postrer apéndice. No obstante, hemos dejado para el final de este resumen lo acaecido en el Centro instructivo de Obreros republicanos del distrito de la Inclusa, porque resulta llamativo que en tan sólo 11 actos intervinieran cinco profesores diferentes: Villar, Rodrigo, Salvador, Fúster y Subirá. Merece la pena destacar la conferencia de Salvador sobre la *Historia del piano y explicación de su mecanismo*, en una sesión en que tocó obras de Rameau, Couperin, Daquin, Scarlatti y Wagner. También la buena sintonía, por razones ideológicas, con Rogelio Villar, que en compañía del tenor Blanquer interpretó varias canciones leonesas en la sesión inaugu-

---

<sup>61</sup> La Junta de gobierno, que se renovaba anualmente, fue proclamada por unanimidad en Junta general celebrada el 15 de diciembre de 1905. «Universidad Popular», en *Heraldo de Madrid*, 18-XII-1905, p. 3.

ral de las labores de la UPM en esta sede republicana<sup>62</sup>. Como de costumbre, la velada se diseñó con sendas conferencias en los extremos, reservando la parte central para el recital. Crespo disertó elocuentemente sobre la UPM y Gumersindó Azcárate sobre cuál era su papel en la educación popular y el desarrollo de la cultura. Según un diario madrileño, los intérpretes «desempeñaron lucidamente la parte que en el programa les correspondía»<sup>63</sup>; *El País* celebró «el meritísimo trabajo artístico del tenor señor Blanquer y el maestro Villar, que mostraron a la numerosa y entusiasta concurrencia las bellezas de los cantos populares de la provincia de León, patria del insigne Azcárate»<sup>64</sup>. Hacemos notar, antes de pasar a otra cosa, que Salvador dio conferencias de tema no musical, varias sobre la UPM (obra, objeto, planes, propósitos, etc.) y otras sobre la solidaridad, asunto de su tesis doctoral. Cecilio de Roda hizo lo propio en las rubricadas *Cómo se divierten los pueblos*, *Vida moderna*, *Viajando por los Estados Unidos* y *San Francisco de California*.

La instrucción primaria para obreras, que se abrió a todo tipo mujeres, creció en número de alumnas. Siguió impartándose en el local de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer<sup>65</sup>, que también cedió personal para las clases, dirigidas y coordinadas nuevamente por Bernaldo de Quirós. Por otro lado, las visitas guiadas incluyeron, además del estudio de Sorolla y de los museos del año anterior, la Exposición de Bellas Artes y dos iglesias de Madrid. Algunos obreros tomaron la costumbre de llevar a sus hijos, lo cual animó a que se realizaran gestiones con la Diputación para conformar varios grupos con niños del Hospicio, que después debían hacer un resumen escrito de la experiencia. Entre los profesores que se encargaron de esta labor estuvo Díez-Canedo, que de diciembre a mayo hizo de cicerone en 20 ocasiones, concretamente en el Museo del Prado (10), en el de Reproducciones Artísticas (6) y en la Exposición de Bellas Artes (4). Entre enero y mayo Salvador se ocupó de visitas al Prado (14), al museo de Reproducciones y a San Antonio de la Florida y San Francisco el Grande. Idéntica responsabilidad asumió Subirá en 6 ocasiones en la pinacoteca madrileña entre enero y marzo<sup>66</sup>.

<sup>62</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Universidad Popular de Madrid*, pp. 32-47. La información que damos se ha completado con otros datos obtenidos de un exhaustivo vaciado hemerográfico.

<sup>63</sup> «Universidad Popular», en *El Imparcial*, 11-III-1906, p. 3.

<sup>64</sup> «Partido Republicano. Universidad Popular», en *El País*, 12-III-1906, p. 3.

<sup>65</sup> «Noticias generales», en *La Época*, 9-XII-1905, p. 3.

<sup>66</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Universidad Popular de Madrid*, pp. 9-13.

Se realizaron, también, dos excursiones a Toledo por suscripción. En la primera, el 27 de mayo<sup>67</sup>, participaron 108 trabajadores de centros de variadas tendencias: católicos, republicanos, socialistas y sin filiación. Los excursionistas, 122 en total contando a los docentes de la UPM, se dividieron en grupos, siendo comandados dos por Díez-Canedo y Salvador. Ambos participaron asimismo en la segunda excursión, mucho más pequeña, el 1 de julio<sup>68</sup>, formada por 23 obreros<sup>69</sup>. Como novedad, para esta segunda expedición se explicaron en una velada preparatoria la historia de Toledo, su catedral y la pintura del Greco. Los excursionistas fueron recibidos por las autoridades de la ciudad y por el Orfeón Toledano, que cantó algunas obras. Julián Besteiro, con el tiempo líder del PSOE, describió la experiencia en un durísimo artículo en que arremetía contra la UPM. Tras reflexionar –dice– «tristemente en lo alterados que están los valores sociales y en lo estérilmente que se emplean las fuerzas de la juventud», Besteiro llega a la siguiente conclusión: «No estoy seguro de que la obra de la U. P. sea de mayor trascendencia que la que realizan los sacerdotes en sus rosarios, en sus novenas, en sus triduos y en sus procesiones, o las damas de san Vicente en sus conferencias. Hay que desconfiar de la sabiduría y del amor que vienen de lo alto»<sup>70</sup>.

Ante la ayuda recibida del Estado, la UPM se impuso para el curso 1906/07 la obligación moral de consolidar y ampliar su obra. Además, el Ayuntamiento de Madrid le otorgó otra de 1.000 pesetas<sup>71</sup>, subvención que creemos no volvió a recibir; a diferencia de la estatal, que fue concedida anualmente<sup>72</sup>. Para conseguir sus objetivos, la UPM consideró precisa una reorganización, que buscó una actuación más reglada y planificada. En este sentido, se exigió que las alumnas de instrucción primaria fueran mayores de doce años<sup>73</sup>, estudios en los que por primera vez se introdujo la enseñanza

<sup>67</sup> «Reuniones. Universidad Popular. Excursión a Toledo», en *El País*, 29-V-1906, p. 3.

<sup>68</sup> «Reuniones y sociedades», en *El Imparcial*, 1-VII-1906, p. 3.

<sup>69</sup> «Reuniones. Universidad Popular», en *El País*, 6-VII-1906, p. 3.

<sup>70</sup> BESTEIRO, Julián: «Los triunfos de la Universidad Popular», en *El Intransigente*, 6-IV-1907, p. 2.

<sup>71</sup> SUBIRÁ, José: «Universidades populares», en *Nuestro Tiempo*, VII, 99, 10-V-1907, p. 247.

<sup>72</sup> A través del vaciado hemerográfico se ha localizado el cobro ininterrumpido de una subvención anual de 5.000 pesetas de 1907 a 1917, excepción hecha de 1911 y 1912, en que la cantidad ascendió a 7.000, gracias a una enmienda a los presupuestos presentada por Miguel Salvador, que aprovechó su condición de diputado a Cortes por el Partido Liberal.

<sup>73</sup> «Noticias», en *El Liberal*, 9-I-1907, p. 2; «Círculos y Sociedades», en *El País*, 9-I-1907, p. 5.

del francés<sup>74</sup>. Relacionado también con la pretendida sistematización fue, precisamente, que estas clases, impartidas en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, fueron las únicas que crecieron, junto con algunos cursos breves para hombres, que eran nuevos. Por el contrario, el resto de labores de la UPM descendieron significativamente, lo cual marca la tendencia general de aquí en adelante, pues salvo algún repunte absolutamente excepcional, las conferencias, las visitas guiadas, las excursiones y los cursos de vulgarización disminuyeron paulatina e irreversiblemente<sup>75</sup>.

Aunque creemos plausible la existencia de memorias sobre los trabajos de la UPM en este curso y los inmediatamente sucesivos, todos nuestros intentos por localizarlas han fracasado hasta el momento. Por esta razón, los datos que se aportan en el apéndice final son provisionales, pues, a pesar de un intenso trabajo de vaciado hemerográfico, tenemos también la certeza de que la UPM no publicó de forma metódica sus actividades. En lo relativo a las conferencias, en 1906/07 se impartieron sesiones musicales en cuatro sedes diferentes: Centro de Sociedades Obreras, Centro Republicano Federal, Centro Instructor y protector de Ciegos y Teatro de la Ciudad Lineal. Se hicieron cargo de la mayoría Salvador y Villar, auxiliados también por Subirá, Díez-Canedo, María Rodrigo, Vicente Arregui Garay y un tal «tenor Peltierra», del que no tenemos datos. Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann y Wagner son los nombres que se repiten. Entre las novedades vale la pena destacar una charla sobre Gluck y otra, impartida por Villar, titulada *La música en las escuelas*, ya que suponemos sirvió de base a un ensayo homónimo publicado por el leonés algo después<sup>76</sup>. También la colaboración de la UPM con la Escuela de Educación Artística, una entidad presidida por Arturo Soria que trató de promocionar la creación de teatro musical y declamado, a través de la concesión de ayudas a los autores noveles, la convocatoria de concursos y la organización en el Teatro de la Ciudad Lineal de 12 funciones anuales, celebradas el primer domingo de cada mes. En sus estatutos, la Escuela también contempló la celebración de conferencias instructivas<sup>77</sup>, en las cuales colaboró la UPM. Las sesiones, que normalmente incluyeron cuatro charlas, tocaron temas de carácter so-

---

<sup>74</sup> «Círculos y Sociedades», en *El País*, 23-XI-1906, p. 4.

<sup>75</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, Antonio: *Universidad Popular de Madrid. Memoria relativa a los Cursos de 1910 a 1912 y a la situación de la Universidad en enero de 1913 redactada por Antonio Gascón y Miramón, Presidente de la U. P.* Madrid: Imprenta de Ricardo F. de Rojas, 1913, p. 32.

<sup>76</sup> VILLAR, Rogelio: *La música en las escuelas*, Madrid, Est. Tip. de *El Magisterio Español*, 1912.

<sup>77</sup> «La Escuela de Educación Artística», en *La Ciudad lineal*, XI, 294, 20-I-1907, p. 23.



cial, musical, artístico, literario y de divulgación científica. En la inaugural, Enrique Díez-Canedo habló sobre *Tannhäuser: La leyenda y el drama* y, seguidamente, Subirá y Salvador interpretaron a cuatro manos la obertura de la ópera<sup>78</sup>. Una reseña llamó la atención sobre el estilo de los oradores: «sin alardes de oratoria, con fácil, sencilla y persuasiva palabra, como corresponde al objeto de las conferencias de esta institución»<sup>79</sup>. El buen entendimiento con la empresa de Arturo Soria se plasmó, por otra parte, en que el órgano oficial de la Compañía Madrileña de Urbanización, *La Ciudad Lineal*, insertó en sus columnas variada información sobre la UPM. Gracias a ella sabemos que a lo largo de 1907 la UPM estampó 2.500 folletos para sus charlas, que le costaron 40 pesetas en la imprenta de la revista<sup>80</sup>. En ella salió también un elogioso artículo que ejemplifica la visión burgués-reformista sobre la UPM, un texto que insiste en su condición aparentemente neutral: «Enseñar al obrero, no a título de una idea sectaria o de catequesis como de ordinario se ha hecho por los más opuestos partidos, ya era algo. Irle a buscar, como aquí se le busca, ya es mucho, muchísimo»<sup>81</sup>.

Otro aspecto reseñable del curso 1906/07 fueron los cursos de vulgarización ofrecidos en el domicilio social de la UPM, donde por primera vez se ofertó la enseñanza del solfeo<sup>82</sup>. También son dignas de mención unas clases nocturnas enfocadas a la formación de los obreros tipógrafos, impartidas los miércoles en el aula de Química de la Facultad de Ciencias (Amaniel, 1) hasta el mes de abril. Su propósito fue aumentar el vocabulario, explicar el significado y la ortografía de palabras dudosas empleadas habitualmente por estos trabajadores. La iniciativa de las lecciones partió de la Asociación General del Arte de Imprimir que, presidida por el líder de la UGT, Antonio García Quejido, encomendó la tarea a la UPM. Las reuniones se iniciaron con gran éxito, pero el número de asistentes fue decayendo en las sucesivas, así que, a pesar de que se proyectaron nuevamente para el curso siguiente, creemos que no llegaron a celebrarse. La primera noche acudieron unos doscientos tipógrafos, pero la asistencia a las demás sesiones –leemos– «fue dis-

<sup>78</sup> «Escuela de Educación Artística. Teatro de la ciudad Lineal», en *La Ciudad Lineal*, XI, 296, 10-II-1907, p. 46; «Noticias», en *La Correspondencia de España*, 14-II-1907, p. 3.

<sup>79</sup> «Escuela de Educación Artística. Conferencias de la Universidad Popular», en *La Ciudad Lineal*, XI, 297, 20-II-1907, pp. 58 y 61.

<sup>80</sup> «Imprenta y encuadernación. Valor de los impresos hechos para los trabajos de la Compañía y la propaganda de los fines sociales durante el año 1907», en *La Ciudad lineal*, XIII, 330, 20-I-1908, p. 595.

<sup>81</sup> Dr. Rumí (pseudónimo desconocido): «La Universidad popular», en *La Ciudad lineal*, X, 289, 30-XI-1906, pp. 408 y 409.

<sup>82</sup> «Reuniones y sociedades», en *El Imparcial*, 13-III-1907, p. 2.

minuyendo paulatinamente, hasta el extremo de que el profesor encargado de dar la última serie lo realizó ante un auditorio compuesto de veintisiete oyentes»<sup>83</sup>. A modo de pequeño diccionario, la UPM elaboró breves comentarios sobre los términos explicados en las clases, los cuales fueron impresos después en la revista *La Tipografía*. Se comenzó con un breve leuario de Cecilio de Roda sobre la crítica musical, en el cual recoge expresiones extranjeras usadas de ordinario por los operarios de imprenta, acompañadas con su apropiada pronunciación. Roda hace hincapié en la propiedad o infortunio de algunos vocablos tomados en préstamo del italiano, francés, alemán e inglés y, aunque la mayor parte de sus comentarios resultan pertinentes a día de hoy, sus apreciaciones sobre el clavecín son desatinadas. Roda define terminología relacionada con: 1) la ópera: *opera, elenco, cembalo, aria, stretta, portamento, impostazione (della voce)*; 2) los conciertos sinfónicos: *obertura, scherzo, sinfonía, prestissimo, presto, vivace, allegro, allegretto, andantino, andante, adagio, larghetto, largo, zarabanda y chacona*; 3) los instrumentos de la orquesta: *tromba y violoncello*; 4) la música «*da camera*»: *da camera, opus, a capella, ad libitum, recital, lied-lieder, polacca e impromptu*<sup>84</sup>.

El nuevo año escolar arrancó con un hecho trascendente: los afiliados al Centro de Sociedades Obreras adquirieron, por 300.000 pesetas, un edificio que, situado en el número 4 de la calle Piamonte, se convertiría en apenas un año en la Casa del Pueblo<sup>85</sup>, sede del PSOE y la UGT. Siguiendo la tendencia señalada, el número de conferencias de la UPM en el curso 1907/08 continuó disminuyendo. Dentro de las musicales, que se dieron en tres centros, la que más se apartó de las temáticas vistas hasta ahora fue la impartida por Ángel Sánchez Ocaña sobre *La danza de la muerte*, centrada en su análisis en la Edad Media<sup>86</sup>. Las reseñas más completas sobre las charlas están en las páginas de la revista *El Socialista*, probablemente por las excelentes relaciones con Antonio García Quejido. De hecho, y en nombre de la UPM, Salvador pronunció un discurso en los actos conmemorativos del 35 aniversario de la Asociación General del Arte de Imprimir, celebrados el 25 de noviembre en el Café de España<sup>87</sup>. Con todo, las observaciones sobre las intervenciones

<sup>83</sup> DÍEZ SOLAZ, Julio: «Sobre la corrección de pruebas», en *La Tipografía*, II, 10 (septiembre 1907), pp. 106 y 107.

<sup>84</sup> RODA, Cecilio: «Universidad Popular de Madrid. Crítica Musical», en *La Tipografía*, II, 7 (abril 1907), pp. 59-61.

<sup>85</sup> *Almanaque Bailly-Baillièrre. Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*. Madrid, Bailly-Baillièrre e hijos, 1909, p. 219.

<sup>86</sup> «Universidad Popular. En el Centro Obrero», en *El Socialista*, XXIII, 1151, 27-III-1908, p. 2.

<sup>87</sup> «Los tipógrafos», en *El País*, 26-XI-1907, p. 4.

musicales son muy parcas, sin duda porque interesaban más las cuestiones de índole social y, probablemente también, porque los autores de estos resúmenes no contaban con los conocimientos apropiados. «El maestro Villar» –leemos en una– «ejecutó en el piano la hermosa composición musical de Beethoven Sonata ‘Patética’, que fue escuchada con religioso silencio»<sup>88</sup>. «El Sr. Salvador –dice otra– interpretó magistralmente al piano una sinfonía de Haydn. La concurrencia, que llenaba el salón grande, a pesar de lo desapacible de la noche, premió con sus aplausos la labor realizada por los conferenciantes y el Sr. Salvador»<sup>89</sup>.

La buena sintonía con el PSOE en estos momentos se hizo patente asimismo en una postura común ante el grave problema del alcoholismo entre el proletariado<sup>90</sup>, pues ambas organizaciones apoyaron una Real Orden que imponía el cierre de las tabernas a las doce de la noche<sup>91</sup>. Se trataba de que el obrero no dilapidara su sueldo en su tiempo libre, para lo cual la UPM se comprometió «a organizar recreos para los trabajadores»<sup>92</sup>. Este buen entendimiento hizo también que, por primera vez, la UPM extendiera su actividad en el Centro de Sociedades Obreras a lo largo del verano de 1908<sup>93</sup>, con Miguel Salvador ocupando la presidencia de la UPM<sup>94</sup>. En clima tan favorable se llega a la inauguración de la Casa del Pueblo, el 28 de noviembre. Además de los discursos, el acto incluyó un pequeño recital, en el que, según *El País*, fueron especialmente aplaudidos Rogelio Villar y la tiple Amparo Moreno<sup>95</sup>. Dice la reseña publicada en *La Correspondencia de España*:

«Como habíamos anunciado, anoche se verificó la inauguración del nuevo Centro Obrero con una velada.

Presidió [Mariano] Galán, y pronunciaron discursos el socio número 1 del Arte

<sup>88</sup> «En el Centro Obrero. Universidad Popular», en *El Socialista*, XXIII, 1140, 10-I-1908, p. 4.

<sup>89</sup> «La Universidad Popular. En el Centro Obrero», en *El Socialista*, XXIII, 1142, 24-I-1908, p. 3.

<sup>90</sup> Véase MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Alejandro: «Prensa y educación: La promoción de hábitos, normas y valores sociales desde *La Revista Socialista (1903-1906)*», en *Boletín de Estudios e Investigación*, 10 (2009), pp. 93-112.

<sup>91</sup> «Ministerio de la Gobernación», en *Gaceta de Madrid*, CCXLVI, 273, 30-IX-1907, p. 1287.

<sup>92</sup> «¿Qué opina Vd.? La Universidad Popular», en *El Imparcial*, 3-X-1907, p. 3.

<sup>93</sup> «Mundo obrero», en *Heraldo de Madrid* (31-VII-1908, p. 1; 7-VIII-1908, p. 3; 14-VIII-1908, p. 1).

<sup>94</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Universidad Popular de Madrid. Memoria relativa a los Cursos de 1910 a 1912*, p. 24.

<sup>95</sup> «La Casa del Pueblo. Sesión inaugural», en *El País*, 29-XI-1908, p. 1.

de Imprimir [Gregorio Estrada]; el compañero Saturnino González [Villa], de la Sociedad de Albañiles El Trabajo; el tipógrafo portugués Azedo Gnecco, y Francisco Mora, que perteneció a la Internacional.

D. Miguel Salvador, hijo del exministro de Hacienda D. Amós, y el maestro Villar interpretaron con gran maestría, a cuatro manos, en el piano, la sinfonía *Egmont* (Beethoven) y *Kaisermarsch*, de Wagner.

A continuación, doña Amparo Moreno cantó, con exquisito gusto, el aria de *Semiramide* y la canción de la gitana de la zarzuela *La Chavala*, acompañada al piano por el Sr. Salvador.

Habló después García Quejido, y, por último, Pablo Iglesias, que estudió lo que significaba el acto de ayer y cuánto puede influir en el porvenir de la organización obrera de España.

Todos fueron estrepitosamente aplaudidos.

El salón estaba de bote en bote, así como la escalera y todo el Centro. No puede calcularse el número de personas que ayer noche visitó la Casa del Pueblo. Fue una verdadera invasión.

Los Sres. Azcárate, Buylla, Posada, el ilustrado coronel de Ingenieros Sr. Marvá, Joaquín Dicenta y el secretario del Instituto de Reformas Sociales, Sr. Pujol, recorrieron todas las dependencias del Centro, prodigando grandes elogios»<sup>96</sup>.

Las personalidades citadas en el último párrafo son síntoma de las buenas relaciones que, por el momento, siguen manteniendo socialismo y reformismo burgués, algo que molestó en el catolicismo obrero, que acusó a ambos de monopolizar la prensa a través de una oligarquía de empresarios y de un verdadero trust de diarios, compuesto por las diferentes publicaciones socialistas y –leemos– «algunos periódicos *burgueses* que inconscientemente simpatizan con ellas». El autor del entrecomillado arremete después contra los «periódicos *burgueses*»<sup>97</sup> en los que escribían Quejido y otro socialista histórico, Juan José Morato, que escribió con regularidad en periódicos de diferentes tendencias, entre ellos el *Heraldo de Madrid*<sup>98</sup>.

En el curso 1908/09 la UPM extendió su acción a clases diurnas, ofrecidas en algunos grupos escolares municipales, entre ellos los situados en las calles Príncipe de Vergara («Reina Victoria»), Florida y Bailén. Sin embargo, su nota más característica siguió siendo la instrucción femenina, que amplió su ámbito, pues al margen de las clases impartidas en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer para obreras, se dieron conferencias en escuelas

<sup>96</sup> «Casa del Pueblo. Inauguración», en *La Correspondencia de España*, 29-XI-1908, p. 7.

<sup>97</sup> LEÓN, F.: «Movimiento social», en *La Lectura dominical*, XVI, 787, 30-I-1909, p. 71.

<sup>98</sup> Véase MORATO, Juan José: «La fiesta del trabajo», en *Heraldo de Madrid*, 1-V-1909, p. 1.

municipales de adultas situadas en las calles Garcilaso, Méndez Álvaro, San Bartolomé y Caballero de Gracia, así como en las ubicadas en las plazas del Progreso y Dos de Mayo. Escuetas son las noticias que tenemos sobre ellas y, más parcas aún, las relativas a la música, si bien parece que las alumnas constituyeron un auditorio atento y asiduo<sup>99</sup>. Creemos que la escasa información se debe a que la UPM dejó de publicitarse, al menos en buena medida<sup>100</sup>, probablemente por un exceso de demanda que aconsejó moderar la propaganda. Por otro lado, los sucesos acaecidos en la Semana Trágica de Barcelona, en julio y agosto de 1909, marcaron una nueva fase en la relación entre las clases sociales y supusieron un duro golpe para los anhelos reformistas de armonía social. No es extraño que, a partir de esta fecha, las actividades de la UPM más asemejadas a la extensión universitaria, sin desaparecer, arrastraran una vida cada vez más lánguida<sup>101</sup>. No obstante, hubo quien en un primer instante siguió apostando por la acción benefactora y reformadora de la institución, caso del historiador del arte Rafael Domènech i Gallissà, que se mostró convencido de que sólo a través de iniciativas educadoras, como las conferencias y visitas artísticas realizadas por la UPM, se podrían evitar sucesos como los acaecidos en la capital catalana aquel verano, en que se quemaron los monasterios de San Pablo del Campo y San Pedro de las Puellas. «El día –dice– en que al pueblo se le haya despertado su amor y respeto a las producciones artísticas, y vea que él puede gozar de su conocimiento y contemplación, ese día no las destruirá»<sup>102</sup>.

A pesar del optimismo de Domènech, la fractura entre clases se agrandó. Así, aunque en 1909/10 la UPM inauguró sus trabajos en la Casa del Pueblo el 18 de diciembre de 1909 con una velada en la que Villar dio un concierto de piano<sup>103</sup>, lo cierto es que su labor exterior –en este centro, y en general– se redujo muchísimo, de tal forma que no sólo desaparecieron las excursiones, sino que las conferencias y las visitas guiadas experimentaron un grandísimo retroceso. En la Casa del Pueblo merece citarse la charla de Rafael Sánchez Ocaña sobre *La leyenda de Salomé*<sup>104</sup>, con motivo del estreno del drama

<sup>99</sup> SANTIAGO FUENTES, Magdalena: «Educación Femenina. La hermosa durmiente», en *Nuevo Mundo*, XVI, 826, 4-XI-1909, p. 11.

<sup>100</sup> C. B. y P. (iniciales desconocidas): «La cátedra en descanso durante el curso de 1908-09», en *La Correspondencia Militar*, 16-XI-1908, pp. 1-2 (cita en p. 2).

<sup>101</sup> Cfr. TIANA FERRER, *Maestros, misioneros y militantes*, p. 268.

<sup>102</sup> DOMÈNECH, Rafael: «La vida artística: el arte y la decoración», en *El Liberal*, 19-IX-1909, p. 4.

<sup>103</sup> «Círculos y Sociedades», en *El País*, 18-XII-1909, p. 3.

<sup>104</sup> «Círculos y sociedades», en *El País*, 12-III-1910, p. 3; «En la Casa del Pueblo», en *El País*, 13-III-1910, p. 2.

de Richard Strauss en el Teatro Real, conferencia que, suponemos, debió ser una adaptación de la pronunciada días antes en el Ateneo de Madrid<sup>105</sup>. Además de lo expuesto, en el descenso específico de la actividad musical de la UPM creemos que influyeron otras dos causas: el cambio de estrategia, ahora más enfocada hacia los cursos sistemáticos y, también, que su presidente, Miguel Salvador, en la primavera de 1910 debió estar completamente absorto por las elecciones al Ateneo de Madrid, donde llegó a ocupar el cargo de vicepresidente de la Sección de música<sup>106</sup> y, sobre todo, por la campaña electoral que culminó con su elección como diputado del Partido Liberal al Congreso por el distrito de Vera (Almería), a principios de mayo<sup>107</sup>. Una breve biografía sobre su persona, que venía acompañada del retrato que se adjunta (Fig. 3), hacía notar lo siguiente: «Su obra de mayor trascendencia es la Universidad Popular, en nombre de la cual da sus explicaciones todos los sábados en la Casa del Pueblo y en la que ha sabido conservar la neutralidad hasta el punto de extender su acción a los centros más diversos, desde los católicos y patronales a los republicanos y socialistas»<sup>108</sup>.



Fig. 3. Miguel Salvador (*Por esos mundos*, 1910).

<sup>105</sup> «'Salomé' en el Ateneo», en *La Época*, 27-II-1910, p. 3.

<sup>106</sup> «Ateneo», en *La Correspondencia de España*, 16-VI-1910, p. 5.

<sup>107</sup> «Las elecciones de hoy», en *El Imparcial*, 8-V-1910, p. 1.

<sup>108</sup> HUGUET DEL VILLAR, Emilio: «Nuevas figuras del parlamento: Miguel Salvador y Carreras», en *Por esos mundos*, XI, 185 (junio 1910), pp. 852 y 854-855.

## EVOLUCIÓN DE LA UPM: CURSOS DE SOLFEO, PIANO Y CANTO

A partir del curso 1910/11, y bajo la presidencia de Antonio Gascón Miramón, se ahondó en la señalada tendencia hacia la progresiva decadencia de las conferencias sueltas y la acción exterior de la UPM en su conjunto, en favor de un gran incremento y desarrollo de los cursos sistemáticos impartidos en su sede social. Un concurso de al menos tres circunstancias explica la rápida caída de las charlas en los centros obreros.

El declive se debió, en primer lugar, al arrendamiento, en octubre de 1910, de un amplio local situado en el principal del número 4 de la calle Augusto Figueroa<sup>109</sup>, el cual propició un verdadero despegue de la «labor interior», volcada especialmente en la educación femenina, aunque no en exclusiva. La nueva sede facilitó asimismo un gran impulso de las clases de mecanografía, de tal modo que la UPM llegó a especializarse en esta enseñanza, que, como el resto, siguió impartándose gratuitamente algún tiempo. El exceso en las peticiones de ingreso hizo que la UPM tomara la decisión de no publicitarse<sup>110</sup>, lo cual explica el vacío historiográfico sobre su actividad a partir de 1911.

El cambio de estrategia vino motivado, también, por el posicionamiento social y las obligaciones laborales adquiridas por un buen número de los jóvenes profesores de los primeros tiempos, lo que mermó grandemente su disponibilidad y flexibilidad horaria. En el mismo sentido se observa, además, una reducción enorme de los docentes, que en enero de 1913 descendió a tan sólo 33, si bien, entre ellos figuran todavía Díez-Canedo, Salvador y Villar, aunque no el recientemente fallecido Cecilio de Roda, habiéndose incorporado, por otro lado, la profesora de piano María Saco Ortega<sup>111</sup>.

El factor fundamental fue, sin embargo, que decayó el interés entre los auditores, porque las cuestiones económicas, de clase y de partido acabaron por absorber la mayor parte del tiempo de ocio de los trabajadores. Esta circunstancia vino a su vez propiciada por el surgimiento de asociaciones más o menos análogas a la UPM, que contribuyeron a la dispersión de los oyentes<sup>112</sup>. Así, aunque aún se hizo algún trabajo ocasional y extraordinario en la Casa del Pueblo, entre ellos alguno de índole musical realizado por Villar, lo cierto es que se estableció una fuerte competencia con la Universidad Libre,

---

<sup>109</sup> «Reuniones y sociedades», en *El Imparcial*, 7-II-1911, p. 2.

<sup>110</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Universidad Popular de Madrid. Memoria relativa a los Cursos de 1910 a 1912*, pp. 12-16.

<sup>111</sup> *Ibidem*, pp. 26 y 27.

<sup>112</sup> *Ibidem*, pp. 8-10.

fundada por la Sociedad de Profesores Racionalistas, la cual tenía su sede, precisamente, en la Casa del Pueblo<sup>113</sup>. Esta Sociedad, que creó una alianza de instrucción laica denominada Liga Educativa Integral<sup>114</sup>, estaba vinculada, además, a los partidos republicanos<sup>115</sup>. La elección de Salvador como diputado por un partido monárquico parece estar detrás de las fuertes críticas vertidas por Indalecio San Segundo en la segunda reunión de la Universidad Libre. San Segundo embistió contra la labor de la UPM acusando a sus dirigentes de usar la educación popular como trampolín para –dice– «escalar empleos y actas» (de diputado, se sobrentiende). Por culpa de esos «egoísmos» –continúa– «ha fracasado la Universidad popular»<sup>116</sup>. Realmente puede hablarse de una contraprogramación desde la Universidad Libre, que llevó a cabo actividades idénticas a las realizadas hasta entonces por la UPM, basada principalmente en conferencias<sup>117</sup> y cursos<sup>118</sup>. Otra institución similar fue la denominada Escuela Nueva, que, organizada en la Casa del Pueblo a principios de 1911, impartió enseñanzas para niños y obreros<sup>119</sup>.

Además de su vocación primordialmente femenina, la nueva etapa tuvo otra característica: la enseñanza mutua. En la UPM ingresaron mujeres con estudios que querían cursar otras materias diferentes a aquellas en que estaban formadas, dándose el caso de que algunas se ofrecieron para instruir a sus compañeras. Por eso, a partir del curso 1911/12 se dio con cierta frecuencia que una misma persona fuera alumna a unas horas y profesora a otras. En este caso se encontraron la citada profesora de piano María Saco Ortega, Paulina Fernández (profesora de solfeo), María de la Concepción García Maseda (dio clases de piano y de canto) y Carmen Calderón, que suplió en ocasiones a las profesoras de piano. El espíritu de colaboración se extendió entre los familiares de algunas estudiantes, tal y como hizo María del Carmen López Peña que, siendo hermana de una alumna de la institución (Micaela), dio desinteresadamente clases de solfeo<sup>120</sup>. Los datos de matrícula

<sup>113</sup> «Reuniones y Sociedades», en *El País*, 14-I-1911, p. 3.

<sup>114</sup> «Política educativa», en *El País*, 18-IX-1910, p. 3; «Centros y Sociedades», en *La Correspondencia de España*, 24-IX-1910, p. 6.

<sup>115</sup> «Los Republicanos. La Universidad libre», en *El Liberal*, 11-XII-1910, p. 3.

<sup>116</sup> «En el Centro Federal. La Universidad Libre», en *El País*, 26-IX-1910, p. 2.

<sup>117</sup> «Reuniones y sociedades», en *El Imparcial*, 2-I-1911, p. 5.

<sup>118</sup> «Los Republicanos. La Universidad Libre», en *El Liberal*, 11-I-1911, p. 3.

<sup>119</sup> «En la Casa del Pueblo. La Escuela Nueva», en *El País*, 14-I-1911, p. 5.

<sup>120</sup> GASCÓN Y MIRAMÓN, *Universidad Popular de Madrid. Memoria relativa a los Cursos de 1910 a 1912*, pp. 16-18.



en estas materias en 1911/12 fueron: clase de solfeo (58 alumnas), clase de piano de García Maseda (52), de piano de Saco Ortega (65) y de canto (48)<sup>121</sup>.

Las alumnas de música no pararon de crecer a lo largo del curso 1912/13: si a su inicio tan sólo hubo una clase de solfeo y otra de piano, poco después aumentaron a dos –impartidas las de instrumento por María Saco y Carmen Calderón, y las de lenguaje musical por Paulina Fernández y Carmen López Peña<sup>122</sup>– ampliándose más tarde hasta tres<sup>123</sup>. Estas asignaturas, que se dieron por la tarde de lunes a sábado, se completaron con otra materia que fue una de las grandes novedades del año escolar: el conjunto vocal, dirigido por López Peña. Otra primicia fue que las propias alumnas de la UPM se encargaron de pronunciar conferencias, experiencia que arrancó en un acto celebrado el 12 de abril en el local de la entidad. Tras un discurso inicial y una charla, las pupilas de conjunto vocal dieron su primera audición, cantando a varias voces obras en español, francés, italiano y alemán, siendo aplaudidas calurosamente tanto conferenciantes como coristas<sup>124</sup>. La agrupación actuó después como colofón del concierto celebrado para la inauguración de una nueva institución fundada por el capellán de la Real Capilla, Constantino Louzo<sup>125</sup>, el Centro madrileño de Protección a las Artes y las Letras (Abada, 11), en donde el conjunto «cantó un notable programa, que fue premiado con atronadores aplausos»<sup>126</sup>. Fue una velada mixta, literaria y musical, en la cual instrumentistas y cantantes interpretaron *a solo* obras de Grieg, Denza, Gounod, Chapí, Albéniz, Sauer, Espino, Scarlatti, Luzzi, Arditi y Goltermann. «La masa coral de sencillas y estimables muchachas» –dice una reseña sobre la postrera intervención– «cantó muy ajustado y haciendo gala de preciosas voces *El pino*, coral alemán; *Duerme*, de [Arthur] Battelle [Whiting]; *La Marinella*, canción italiana, y la *Suite asturiana*, de Lavandera. Los aplausos merecidos que coristas y directora obtuvieron deben servirles de estímulo en la loable labor emprendida»<sup>127</sup>. Aunque sabemos que todos los sábados se dio una sesión de cultura musical en la sede de la UPM, por desgracia estas veladas no fueron ni publicitadas ni reseñadas en la prensa,

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>123</sup> *Universidad Popular de Madrid: Programa de la sección de Enseñanza Femenina. Curso de 1913 a 1914*, Madrid, Imp. de Ricardo F. de Rojas, s. f. [1913], p. 11.

<sup>124</sup> «Universidad Popular», en *El Liberal*, 16-IV-1913, p. 4; «Noticias», en *El País*, 16-IV-1913, p. 3; «Academias y centros», en *ABC*, 16-IV-1913, p. 19.

<sup>125</sup> «Noticias generales», en *La Correspondencia de España*, 26-IV-1913, p. 6.

<sup>126</sup> «Centro de protección a las Artes y las Letras», en *La Correspondencia de España*, 5-V-1913, p. 6.

<sup>127</sup> «Notas de arte. Una velada notable», en *ABC*, 5-V-1913, p. 7.

de manera que apenas tenemos noticias sobre una, en la cual María Guerrero interpretó al piano obras clásicas y un jovencísimo violinista, el niño Cremencio Galicia Arrue, entonces alumno de José Hierro y más tarde Premio Sarasate, tocó partituras de su maestro, Bériot y Sarasate, acompañado al piano por la señorita Cabrera. Todos fueron –dicen los diarios– «justa y calurosamente aplaudidos»<sup>128</sup>.

En 1913/14 la UPM sufrió una rápida y profunda transformación, al empezar a cobrar matrícula en las enseñanzas especiales, eso sí, a precios muy módicos. Se adoptó esta medida como solución a las desigualdades producidas el curso anterior, en el cual había seguido aumentando la demanda en mecanografía, incremento que englobó a un buen número de mujeres de clase acomodada. Ante el exceso de solicitudes hubo de establecerse un ejercicio ortográfico de ingreso<sup>129</sup>, pero generalmente las aspirantes mejor preparadas fueron aquellas que por su posición habían podido adquirir una cultura previa mayor, de manera que el problema de la diferencia social seguía sin resolverse. Por otro lado, entre las estudiantes inscritas en el anterior año escolar había habido 83 profesoras, de las cuales sólo doce o quince habían colaborado en la enseñanza mutua. Es decir, las alumnas de posición desahogada y las profesoras que no habían impartido nada gozaban de una situación privilegiada que contravenía el espíritu de la UPM. Para remediarlo, en 1913/14 se optó por dar de forma completamente gratuita las clases de cultura general, pero se cobró un módico precio en las enseñanzas profesionales. No obstante, dentro de estas últimas se ofertaron 160 plazas exentas de pago, que se repartieron entre las alumnas que prestaron un servicio a la UPM –bien como profesoras, o bien como auxiliares– y entre aquellas que manifestaron un mayor aprovechamiento<sup>130</sup>. De las 300 matrículas gratuitas disponibles para las clases de cultura general, 60 fueron para conjunto vocal, una asignatura que se publicitaba así:

«Las alumnas cantarán composiciones severamente escogidas entre las obras de los mejores maestros. En los descansos de los ensayos se darán breves explicaciones sobre los diversos puntos del arte musical que interesa conocer a toda persona culta.

Los resultados que se obtienen, son:

Educar la voz y el oído.

<sup>128</sup> «Noticias generales», en *Heraldo de Madrid*, 3-VI-1913, p. 4; «Centros de Madrid», en *ABC*, 3-VI-1913, p. 3.

<sup>129</sup> «Noticias generales», en *La Correspondencia de España*, 10-I-1913, p. 7.

<sup>130</sup> *Universidad Popular de Madrid: Programa de la sección de Enseñanza Femenina*, pp. 4-7 y 27.

Hacer menos difícil el estudio de los idiomas extranjeros, no sólo por lo que antecede, sino porque es frecuente cantar cada composición en su idioma original. Las alumnas se familiarizarán así, insensiblemente, con la pronunciación y con los vocablos más usados.

Educar la atención y habituarse a la disciplina de los trabajos en común.

Afinar el gusto artístico y apartar a las alumnas de las canciones chabacanas, tan generalizadas desgraciadamente.

Las alumnas que se distinguen en esta clase, por su aplicación y puntualidad, tendrán preferencia para las matrículas libres de pago en las clases de solfeo, canto y piano»<sup>131</sup>.

Para matricularse en las enseñanzas especiales hubo que asociarse a la UPM. Los socios ingresaron normalmente doce pesetas anuales, que eran susceptibles de pagarse en mensualidades, si bien esta cantidad podía aumentarse por voluntad del interesado y reducirse mediante autorización de la Junta de gobierno<sup>132</sup>. En lo tocante a las de carácter musical, se impartieron las siguientes materias: solfeo (2 pesetas mensuales), piano (4 pesetas ídem) y canto (10 pesetas), asignatura esta última que fue la más cara en la UPM, junto a sus cursos de ampliación de mecanografía, que tenían una orientación profesional. A elección de las alumnas, las disciplinas músicas se dieron con arreglo a los planes oficiales completos, o reducidos para aquellas que no perseguían obtener título en el Conservatorio. Por otro lado, se llegaron a proyectar clases de armonía, arpa y violín, si bien no estamos seguros de que llegaran a implantarse<sup>133</sup>. Las concomitancias de planteamientos con la Asociación para la Enseñanza de la Mujer son muchas<sup>134</sup>, si bien en esta institución las clases de solfeo costaban cinco pesetas mensuales treinta años atrás<sup>135</sup>, lo que ejemplifica el módico precio cobrado en la UPM.

Al margen de las clases regladas, los alumnos de canto de la UPM actuaron el 31 de diciembre de 1913 en el salón de fiestas del Ideal-Retiro, un lujoso restaurante que, siguiendo modelos parisinos de pabellones como *Armenonville* o *Le Pré Catelan*, había abierto sus puertas unos meses antes en

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>132</sup> *Ibidem*, pp. 2 y 16.

<sup>133</sup> *Ibidem*, pp. 23 y 26.

<sup>134</sup> Cfr. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: «La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)», en *Trans: Revista transcultural de música*, 15 (2011), pp. 1-29.

<sup>135</sup> GARCÍA GIL, Desirée y PÉREZ COLODRERO, Consuelo: «Educación musical femenina en el Madrid del siglo XIX, algunos apuntes sobre la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (1870-1900)», en *Dedica: revista de educação e humanidades*, 9 (março 2016), pp. 91-105.

el céntrico jardín madrileño<sup>136</sup>. En la fiesta, un lunch preparado por los *Boy Scouts* de Madrid, los cantantes «interpretaron varios coros en español, alemán, toscano y provenzal, siendo aplaudidísimos en todos los números»<sup>137</sup>. Por otro lado, sabemos que el coro femenino de la UPM ejecutó la *Barcarola* de la zarzuela de Tomás Bretón *Botín de guerra*, en concierto celebrado el 24 de abril de 1914 en el Salón Montano<sup>138</sup>. La sesión formó parte de la serie que mensualmente organizaba la sociedad denominada «Amigos de la Música», de la que Carmen López Peña fue miembro muy activo de su directiva. En un escrito dirigido a Rogelio Villar, López Peña –repetidamente designada en las fuentes como «directora de la Sección de música» de la UPM– llegó a proponer que desaparecieran las calificaciones en los exámenes del Conservatorio de Madrid y que, como norma general, se premiara la perseverancia de los estudiantes<sup>139</sup>, siguiendo, en ambos aspectos, principios aplicados por la UPM en la instrucción de la mecanografía. Aunque por el momento es la única intervención del coro femenino de la UPM localizada con la citada sociedad, sabemos que no fue la única y, además, enseguida se proyectó la participación conjunta de la agrupación coral con una orquesta formada por los «Amigos de la Música»<sup>140</sup>. Esta asociación fue mirada con gran simpatía desde la UPM, de ahí un elogioso artículo de Villar hacia ella y hacia López Peña<sup>141</sup>, que poco después se convirtió en su presidenta<sup>142</sup>. Por otro lado, creemos que los responsables de la enseñanza musical en la UPM focalizaron sus anhelos artísticos en «Amigos de la Música», cuyo coro –parece– se nutrió fundamentalmente de elementos del Conservatorio y de la propia UPM.

Por iniciativa del catedrático emérito de la Escuela Superior de Magisterio, Ángel Vegue, en la primavera de 1914 intentó ponerse en marcha un proyecto llamado «El Arte en la Escuela», cuyo objetivo principal era dar más relieve a las materias artísticas en la educación primaria. Con tal motivo se celebraron varias reuniones, encargándose a Villar y a Salvador la redacción

<sup>136</sup> «Noticias generales», en *La Época*, 14-VI-1913, p. 3.

<sup>137</sup> «Los 'Boy-Scouts'. Un té en el Retiro», en *La Época*, 31-XII-1913, p. 4; «Los Boy-Scouts», en *La Mañana*, 1-I-1914, p. 3; «Fiesta en el Retiro. Los Exploradores», en *ABC*, 1-I-1914, p. 8.

<sup>138</sup> «Los Amigos de la Música», en *La Correspondencia de España*, 27-IV-1914, p. 3.

<sup>139</sup> LÓPEZ PEÑA, M.<sup>a</sup> del Carmen: «Carta abierta. Para R. Villar», en *Lira Española*, I, 14, 1-X-1914, p. 3.

<sup>140</sup> «Nueva agrupación orquestal», en *Lira Española*, I, 15, 15-X-1914, p. 6.

<sup>141</sup> VILLAR, Rogelio: «Bellas Artes. La Sociedad Amigos de la Música», en *La Ilustración Española y Americana*, LIX, 25, 8-VII-1915, p. 488.

<sup>142</sup> «Sociedad Amigos de la Música», en *La Correspondencia de España*, 12-VII-1915, p. 7.

de una ponencia relativa a la música. En sesión celebrada el 25 de junio, Salvador subrayó que el método memorístico basado en la obstinada repetición era, casi en exclusiva, el único usado por los profesores para enseñar canciones a los niños. Para resolver el problema, se propuso la implantación de la instrucción elemental del solfeo entonado en las escuelas. Sin embargo, esta solución era por el momento impracticable, un ideal remoto, porque los maestros salían de las escuelas normales sin la adecuada formación. Por eso, se formuló una medida transitoria y parcial: en las grandes poblaciones debía solicitarse el auxilio de otras instituciones. En el caso de Madrid, se planteó que los alumnos del Conservatorio y los de la UPM pudieran hacer prácticas docentes dando clases de solfeo, lo que es síntoma de la magnífica instrucción que recibieron los estudiantes de la UPM en este aspecto. Lamentablemente la iniciativa de «El Arte en la Escuela» no llegó a materializarse<sup>143</sup>.

Después del curso 1913/14 no se ha localizado ninguna memoria sobre los trabajos de la UPM, lo cual dificulta el seguimiento de la entidad. A través de la prensa sabemos que las clases de piano y solfeo se impartieron con regularidad al menos hasta el curso 1918/19. También que en 1921/22 se retomaron las tareas de divulgación, si bien, y a diferencia de la etapa fundacional, estas sesiones públicas se llevaron a cabo en el domicilio social de la UPM, los sábados a las diez de la noche. Como en sus inicios, Villar volvió a jugar un papel notable. Él mismo impartió al menos una conferencia sobre cultura musical<sup>144</sup> y una de sus alumnas de música de cámara en el Conservatorio, Luisa Stauffer<sup>145</sup>, se encargó de dar una lección sobre el piano<sup>146</sup>. Después se pierde completamente el rastro de cualquier actividad musical, quizás porque tras la constitución de Unión Radio (1924/25) este medio de masas se convirtió en una verdadera universidad popular<sup>147</sup>, mucho más eficaz, por otro lado, que la tradicional. Las noticias de cualquier tipo sobre la UPM son igualmente muy parcas, aunque destacamos que en septiembre de 1927 se trasladó a un nuevo local, situado en el número 15 de la calle de Fomento<sup>148</sup>. Piedra angular en la evolución que se acaba de trazar fue su presi-

<sup>143</sup> SALVADOR, Miguel: «La música en la Escuela», en *Lira Española*, II, 23, 15-II-1915, pp. 2-3.

<sup>144</sup> «Academias y sociedades», en *La Acción*, 15-XII-1921, p. 5; «Para hoy», *El Liberal*, 17-XII-1921, p. 2.

<sup>145</sup> «Convocatorias, noticias y sucesos», en *ABC*, 13-III-1921, p. 21.

<sup>146</sup> «Noticias», en *La Libertad*, 24-II-1922, p. 7; «Para hoy», *El Liberal*, 25-II-1925, p. 3.

<sup>147</sup> BALLESTEROS DE MARTOS, A.: «La Radio, universidad popular», *Ondas*, III, Almanaque, 1-I-1927, p. 26.

<sup>148</sup> «Noticias generales», en *La Época*, 17-IX-1927, p. 3; «La enseñanza en Madrid», en *El Imparcial*, 20-IX-1927, p. 2; «Universidad Popular de Madrid», en *ABC*, 17-IX-1927, p. 17.

dente, Antonio Gascón Miramón, hasta tal punto que en sus últimos años de vida la UPM llegó a convertirse en una obra casi exclusivamente personal<sup>149</sup>.

## CONCLUSIONES

Partiendo de planteamientos reformistas burgueses –en lo tocante al papel que debe jugar la educación, individual y colectivamente– la música fue una disciplina artística ampliamente usada por la UPM, en la creencia de que era un instrumento eficaz en el desarrollo intelectual, espiritual y moral del obrero y/o de la gente menos pudiente. Su último propósito fue conseguir la paz social a través de la integración armoniosa de este segmento de la población en la sociedad madrileña de principios del siglo XX, pero sin llegar a poner en duda su estructura de clases. En sus primeros tiempos lo más característico fue la realización de conferencias y conciertos comentados, actividades que se llevaron a las sedes de organizaciones de diferente signo ideológico, con el fin de intentar mantener una postura pretendidamente neutral. En esta labor colaboraron figuras muy notables de la música española, quizás no tanto en el plano compositivo, pero sí en el de la gestión, la crítica musical, la docencia, la interpretación y la musicología. Son los casos de Miguel Salvador (1881-1962), Rogelio Villar (1875-1937), José Subirá Puig (1882-1980), Cecilio de Roda (1865-1912), Joaquín Blanco Recio (1884-1913) y María Rodrigo Bellido (1888-1967), entre otros. La inmensa mayoría de la música tocada en estas sesiones fueron partituras de ascendencia alemana del periodo Clásico-Romántico. Los escasísimos casos que escapan a esta regla siguen, además, la misma línea de concentración del repertorio en una etapa de apenas ciento cincuenta años, siendo realmente excepcional aquel que escapa al ámbito europeo occidental de entre 1740 y 1890, aproximadamente. La constatación de este hecho viene a subrayar una vez más el enorme peso que esta tradición musical tuvo en todos los niveles (de programación, educativo, historiográfico, etc.) en esta y otras etapas históricas posteriores. A partir del año escolar 1910/11 la UPM se orientó, decididamente y cada vez más, hacia los cursos sistemáticos, que facilitaron el ejercicio metódico y planificado de su acción pedagógica, la cual, por otro lado, se focalizó en la enseñanza femenina. De entonces hasta su desaparición, el quehacer musical sufrió una metamorfosis similar, ya que de las charlas esporádicas se pasó a itinerarios completos en los que el solfeo, el piano y el canto fueron las disciplinas protagonistas. Por otro

<sup>149</sup> «Sección necrológica. D. Antonio Gascón y Miramón», en *Anales del Instituto Nacional de Previsión*, XXIII, 93 (septiembre-octubre 1931), p. 950.

lado, el descubrimiento de iniciativas tan relevantes como la abordada en el presente trabajo, pone de manifiesto que siguen existiendo importantes lagunas en el conocimiento de la vida musical española en los años iniciales del siglo XX. Por último, nuestra exposición obliga a revisar lo escrito sobre una institución que los estudios existentes hasta hoy la daban por finiquitada en 1911, puesto que sabemos que siguió desarrollando su labor, al menos, hasta finales de la década de los años veinte del siglo XX, aunque seguimos sin saber en qué momento desapareció exactamente.

#### APÉNDICE. ACTIVIDADES MUSICALES DE LA UPM<sup>150</sup>

Abreviaturas utilizadas en las localizaciones anotadas en la columna «lugar» de la tabla subsiguiente:

AGDC:	Asociación General de Dependientes de Comercio.
CDC:	Centro de Dependientes de Comercio.
CG:	Centro Gallego.
CI:	Círculo Industrial.
CIORDB:	Centro instructivo de Obreros republicanos del distrito de Buenavista.
CIORDI:	Centro instructivo de Obreros republicanos del distrito de la Inclusa.
CIPC:	Centro instructivo y protector de Ciegos.
CMPAL:	Centro madrileño de Protección a las Artes y las Letras.
CO:	Centro Obrero (Calle Horno de la Mata, 7).
COC:	Círculo de Obreros Católicos.
COS:	Centro Obrero Societario.
CRF:	Centro Republicano Federal.
CP:	Casa del Pueblo.
CSO:	Centro de Sociedades Obreras.
ENAG:	Escuela Normal de adultas (Calle Garcilaso, 5).
FA:	Fomento de las Artes.
TCL:	Teatro de la Ciudad Lineal.
UPM:	Universidad Popular de Madrid.

---

<sup>150</sup> La presente relación, de elaboración propia, se basa en los datos obtenidos del vaciado de periódicos madrileños y de las memorias de la UPM localizadas, las cuales están referenciadas en el cuerpo del trabajo.

Fecha	Lugar	Actividad	Personas
3-XII-1904	CSO	Concierto de piano	Miguel Salvador
10-XII-1904	CSO	Concierto de piano	Miguel Salvador
17-XII-1904	CSO	Concierto de piano y violín	Miguel Salvador J. Blanco Recio
31-XII-1904	CSO	Concierto de piano y violín	Miguel Salvador J. Blanco Recio
7-I-1905	CSO	Concierto de piano	Miguel Salvador
14-I-1905	CSO	Concierto de piano	Miguel Salvador María Rodrigo
21-I-1905	CSO	Concierto de piano	Miguel Salvador
28-I-1905	CSO	Concierto de piano	Miguel Salvador María Rodrigo
31-I-1905	CI	Concierto de piano y violín	Miguel Salvador J. Blanco Recio
4-II-1905	CSO	Concierto de piano y violín	Miguel Salvador J. Blanco Recio
7-II-1905	CI	Concierto de piano	Miguel Salvador
11-II-1905	CSO	Concierto de piano	Manuela Hdez. de Padilla
18-II-1905	CSO	Concierto de piano a cuatro manos	Miguel Salvador María Rodrigo
21-II-1905	CI	Concierto de piano y violín	Miguel Salvador J. Blanco Recio
25-II-1905	CSO	Concierto de piano y violín	Miguel Salvador J. Blanco Recio
4-III-1905	CSO	Concierto de piano y violín	Miguel Salvador J. Blanco Recio
11-III-1905	CSO	Música de piano	Miguel Salvador
18-III-1905	CSO	Música de piano	Miguel Salvador
23-III-1905	CG	Procedimiento seguido para la educación musical en los Centros obreros	Miguel Salvador
23-III-1905	CG	Concierto de piano y violín	Miguel Salvador J. Blanco Recio
25-III-1905	CSO	Música de piano	Rogelio Villar E. de la Guardia

(Cont.)



Fecha	Lugar	Actividad	Personas
1-IV-1905	CSO	Concierto de piano y violín	Miguel Salvador J. Blanco Recio
20-V-1905	CIORDB	Lección musical y concierto de piano	Miguel Salvador
3-VI-1905	CIORDB	Lección musical. Cantos populares leoneses. Obras de Chopin	Rogelio Villar
10-VI-1905	CIORDB	Sesión musical: Grieg, Wagner	Miguel Salvador
18-VI-1905	AGDC	Concierto de piano	Miguel Salvador
22-VI-1905	CIORDB	Música para piano (Brahms, Grieg)	Eusebio Elorrieta
1-XII-1905	CDC	Sesión musical: aires populares leoneses, gallegos y andaluces	Rogelio Villar
13-XII-1905	CDC	Mozart: Las sonatas, Cantos populares leoneses	Rogelio Villar
20-XII-1905	CDC	Beethoven (con ejemplos en el piano)	Rogelio Villar
27-XII-1905	CDC	Grieg y Schubert (con ejemplos en el piano)	Miguel Salvador
30-XII-1905	CSO	Grieg y Mendelssohn (con ejemplos en el piano)	Miguel Salvador
3-I-1906	CDC	El juego de voces (vulgarización musical con ejemplos de Clementi, Grieg, Händel y Bach)	Miguel Salvador
6-I-1906	CSO	La fuga (vulgarización musical con ejemplos de Händel y Bach)	Miguel Salvador
10-I-1906	CDC	Sesión musical	Rogelio Villar
13-I-1906	CSO	El lenguaje musical (con ejemplos de Grieg, Bach y Schubert en el piano)	Miguel Salvador
17-I-1906	CDC	Haydn (con ejemplos en el piano)	Rogelio Villar
20-I-1906	CSO	Händel (noticia biográfica y ejecución de obras en el piano)	Miguel Salvador
24-I-1906	CDC	Obras de Chopin en el piano	Rogelio Villar
27-I-1906	CSO	Qué es una sinfonía –Noticia biográfica de Schumann	Cecilio de Roda
27-I-1906	CSO	Segunda sinfonía, de Schumann (piano a cuatro manos)	Miguel Salvador Francisco Fuster
31-I-1906	CDC	Danzas leonesas (en el piano)	Rogelio Villar
3-II-1906	CSO	Noticia sobre Haydn (ejecución de la sonata en re de este autor)	Miguel Salvador

(Cont.)

Fecha	Lugar	Actividad	Personas
8-II-1906	CDC	Canciones leonesas (canto y piano)	Bernardino Blanquer Rogelio Villar
10-II-1906	CSO	<i>Sinfonía en re</i> de Haydn (piano a cuatro manos)	Miguel Salvador Francisco Fuster
15-II-1906	CDC	Sesión musical	Rogelio Villar
17-II-1906	CSO	Concierto de canto y piano	Bernardino Blanquer Rogelio Villar
22-II-1906	CDC	Mendelssohn (con ejemplos en el piano)	Miguel Salvador
24-II-1906	CSO	Concierto de piano	Francisco Fuster
24-II-1906	CSO	Los romances históricos	Javier Cabezas
1-III-1906	CDC	Una noticia sobre Schumann (ejecución de obras en el piano)	Miguel Salvador
3-III-1906	CSO	Una noticia sobre Schubert	Miguel Salvador
3-III-1906	CSO	<i>Sinfonía inacabada</i> y <i>Marcha en re</i> de Schubert (piano a cuatro manos)	Miguel Salvador Francisco Fuster
8-III-1906	CDC	Música de piano (composiciones originales)	Rogelio Villar
10-III-1906	CSO	Más noticias sobre Schubert (ejecución en el piano de algunos Impromptu y Momentos musicales, de este autor)	Miguel Salvador
10-III-1906	CIORDI	Canciones leonesas	Bernardino Blanquer Rogelio Villar
15-III-1906	CDC	Sesión musical	Rogelio Villar
17-III-1906	CSO	Más noticias sobre Schubert (ejecución en el piano de trozos cortos de este autor)	Miguel Salvador
17-III-1906	CIORDI	Una noticia sobre Grieg (con ejemplos en el piano)	Rogelio Villar
22-III-1906	CDC	Noticias sobre J. S. Bach (con ejemplos en el piano)	José Subirá
23-III-1906	COS	Plan de una campaña musical: Canciones populares noruegas y leonesas	Miguel Salvador
24-III-1906	CSO	Noticias sobre Mozart	Miguel Salvador
24-III-1906	CSO	Ejecución en el piano, a cuatro manos, de la <i>Sinfonía en sol menor</i> [n.º 40, K. 550], de Mozart (los cuatro tiempos)	Miguel Salvador Francisco Fuster

(Cont.)

Fecha	Lugar	Actividad	Personas
24-III-1906	CIORDI	Los románticos de la música: Chopin (con ejemplos en el piano)	Rogelio Villar
24-III-1906	CIORDI	Canciones leonesas (a petición)	Rogelio Villar
29-III-1906	CDC	Beethoven (con ejecución de obras en el piano)	José Subirá
29-III-1906	CO	Los romances históricos	Javier Cabezas
30-III-1906	COS	El juego de voces (con ejemplos en el piano)	Miguel Salvador
31-III-1906	CSO	El violín	Miguel Salvador
31-III-1906	CSO	Concierto de piano y violín (Tchaikovski, Wieniawski, J. S. Bach)	J. Blanco Recio Miguel Salvador
31-III-1906	CIORDI	Concierto de piano	Rogelio Villar
4-IV-1906	FA	Modo de hacer divulgación de conocimientos musicales	Miguel Salvador
4-IV-1906	FA	Concierto de piano (Grieg, Villar, Wagner)	Miguel Salvador
5-IV-1906	CDC	Sesión musical	Francisco Fuster
6-IV-1906	COS	Noticia sobre Haydn (ejecución de la Sonata número 3)	Rogelio Villar
6-IV-1906	COS	Canciones leonesas	Rogelio Villar
7-IV-1906	CSO	Más noticias sobre Mozart, y ejecución en el piano, de la <i>Sonata en la menor</i> , núm. 7	Miguel Salvador
7-IV-1906	CIORDI	Concierto de piano	María Rodrigo
11-IV-1906	COS	Concierto de piano (Liszt, Villar)	Rogelio Villar
14-IV-1906	CSO	Concierto de piano, Schumann	María Rodrigo
18-IV-1906	FA	Noticia sobre Mozart (ejecución el piano de la <i>Sonata en la menor</i> , núm. 7)	Miguel Salvador
19-IV-1906	CDC	Concierto al piano	Francisco Fuster
21-IV-1906	CSO	Clavecinistas: Historia del piano, con ejemplos de Rameau, Couperin y Scarlatti	Miguel Salvador
21-IV-1906	CIORDI	Historia del piano y explicación de su mecanismo	Miguel Salvador
21-IV-1906	CIORDI	Noticia sobre Mozart (obras de este autor y de Rameau, Couperin, Daquin, Scarlatti y Wagner)	Miguel Salvador

(Cont.)

Fecha	Lugar	Actividad	Personas
26-IV-1906	CDC	Historia del piano (con ejecución de trozos musicales de diferentes autores)	Miguel Salvador
27-IV-1906	COS	Noticia sobre Beethoven (con ejecución en el piano, de obras de este autor)	Rogelio Villar
9-V-1906	FA	Schumann	Miguel Salvador
9-V-1906	FA	<i>Tercera sinfonía</i> de Schumann (ejecución a cuatro manos)	Miguel Salvador Francisco Fuster
11-V-1906	COS	Noticia sobre Schumann (ejecución de obras en el piano)	Rogelio Villar
11-V-1906	CIPC	Plan de una campaña musical (con ejemplos de Grieg, Villar, Scarlatti)	Miguel Salvador
12-V-1906	CSO	Concierto de piano	María Rodrigo
12-V-1906	CIORDI	Concierto de piano	Francisco Fuster
16-V-1906	COC	Noticia sobre Mozart y concierto de piano	Miguel Salvador
18-V-1906	COS	Noticia sobre Weber (ejecución de obras en el piano)	Rogelio Villar
18-V-1906	CIPC	Noticia sobre Mozart (ejecución de obras en el piano)	Miguel Salvador
19-V-1906	CIORDI	J. S. Bach y su significación estética (con ejemplos en el piano)	José Subirá
19-V-1906	CIORDB	Concierto	Francisco Fuster
23-V-1906	COC	J. S. Bach y su significación estética (con ejemplos en el piano)	José Subirá
25-V-1906	COS	Los románticos de la música	Antonio Gascón
25-V-1906	COS	Concierto de piano (Chopin, Liszt, Paderewsky)	María Rodrigo
25-V-1906	CIPC	Noticia sobre Schumann (ejemplos en el piano)	Miguel Salvador
26-V-1906	CSO	Noticia sobre Chopin y ejemplos en el piano	Rogelio Villar
26-V-1906	CSO	Canciones leonesas	Salvador Crespo Rogelio Villar
26-V-1906	CIORDI	Noticia sobre Schubert (con ejemplos en el piano)	Rogelio Villar
9-VI-1906	CSO	La suite de baile (con ejemplos en el piano)	Miguel Salvador

(Cont.)

Fecha	Lugar	Actividad	Personas
15-VI-1906	CSO	Ejecución en el piano de obras de Rogelio Villar	Rogelio Villar
15-VI-1906	CSO	Tríos de Beethoven, a cuatro manos	Miguel Salvador Rogelio Villar
15-VI-1906	COS	Noticia sobre Mozart (ejecución de obras en el piano)	Miguel Salvador
15-VI-1906	CIPC	Noticia sobre Chopin (ejecución de obras en el piano)	Rogelio Villar
22-VI-1906	COS	Concierto de piano	Miguel Salvador
22-VI-1906	CIPC	Noticia sobre Mendelssohn (ejecución de obras en el piano)	Rogelio Villar
23-VI-1906	CSO	Eduardo Grieg y explicación de <i>Peer Gynt</i> (1ª suite)	Miguel Salvador
23-VI-1906	CSO	Ejecución en el piano a cuatro manos de <i>Peer Gynt</i> (1ª suite)	Miguel Salvador Rogelio Villar
29-VI-1906	COS	Concierto de piano	Rogelio Villar
30-VI-1906	CSO	Oberturas de <i>Egmont</i> y de <i>Leonora</i> , a cuatro manos	Miguel Salvador Rogelio Villar
10-XI-1906	CSO	Concierto de canto y piano	Sr. Peltierra Rogelio Villar
17-XI-1906	CSO	[Concierto de piano]	Miguel Salvador
24-XI-1906	CSO	Concierto de piano	Rogelio Villar
1-XII-1906	CSO	Concierto de piano	Miguel Salvador
8-XII-1906	CSO	La música en las escuelas	Rogelio Villar
15-XII-1906	CSO	Concierto de piano	Miguel Salvador
12-I-1907	CSO	Concierto de canto y piano	Sr. Peltierra Rogelio Villar
19-I-1907	CSO	Schumann y su significación estética	José Subirá
19-I-1907	CIPC	Schumann: su biografía y trozos musicales	José Subirá
28-I-1907	CIPC	Mendelssohn	Rogelio Villar
4-II-1907	CIPC	[sin determinar]	Rogelio Villar
11-II-1907	CIPC	[sin determinar]	Rogelio Villar
14-II-1907	TCL	<i>Tannhäuser</i> : La leyenda y el drama	Enrique Díez-Canedo
14-II-1907	TCL	Obertura de <i>Tannhäuser</i> ejecutada a cuatro manos	José Subirá Miguel Salvador

(Cont.)

Fecha	Lugar	Actividad	Personas
16-II-1907	CSO	Weber	Miguel Salvador
22-II-1907	CDC	Concierto de piano	Rogelio Villar
7-III-1907	TCL	Noticia sobre Mozart y ejemplos en el piano	Miguel Salvador
18-III-1907	CIPC	[Sin determinar]	Miguel Salvador
25-III-1907	CIPC	[Sin determinar]	Miguel Salvador
1-IV-1907	CIPC	[Sin determinar]	Miguel Salvador
5-IV-1907	CRF	[Sin determinar]	Miguel Salvador
6-IV-1907	CSO	Beethoven: Sonata	María Rodrigo
18-IV-1907	TCL	Schumann	Miguel Salvador
4-V-1907	CSO	Concierto de piano	María Rodrigo
11-V-1907	CSO	Gluck	Miguel Salvador
1-VI-1907	CSO	Concierto de piano	Vicente Arregui Garay
15-VI-1907	CSO	Mendelssohn	Rogelio Villar
23-XI-1907	CSO	Concierto	Miguel Salvador
7-XII-1907	CSO	Música	Rogelio Villar
14-XII-1907	CSO	Música	Facundo de la Viña
21-XII-1907	CSO	Música	Rogelio Villar
28-XII-1907	CSO	Música	Miguel Salvador
4-I-1908	CO	Beethoven: <i>Sonata «Patética»</i> , op. 13	Rogelio Villar
11-I-1908	CO	Gluck: <i>Orfeo</i> (fragmentos)	Miguel Salvador
18-I-1908	CO	Sinfonía de Haydn	Miguel Salvador
18-I-1908	CSO	Música	Rogelio Villar
8-II-1908	CO	Composiciones musicales al piano	Rogelio Villar
22-II-1908	CSO	Música	Miguel Salvador
28-II-1908	CO	Aires montañeses	Rogelio Villar
29-II-1908	CSO	Música	Rogelio Villar
13-III-1908	ENAG	Wagner	Javier Cabezas
21-III-1908	CSO	La danza de la muerte	Ángel Sánchez Ocaña
21-III-1908	CSO	Música	Miguel Salvador
11-IV-1908	CSO	Música	Rogelio Villar

(Cont.)

Fecha	Lugar	Actividad	Personas
28-XI-1908	CP	Beethoven: Obertura <i>Egmont</i> (a 4 manos) Wagner: <i>Marcha Imperial</i> (a 4 manos) Rossini: <i>Semiramide</i> (aria «Bel Raggio Lusinguier») Chapí: <i>La chavala</i> (Canción de la gitana)	Miguel Salvador Rogelio Villar Amparo Moreno
3-IV-1909	CP	Beethoven	Rogelio Villar
17-IV-1909	CP	Mozart (con ejemplos al piano)	Rogelio Villar
8-V-1909	COS	Concierto	Francisco Fúster
22-V-1909	CP	Beethoven	Rogelio Villar
29-V-1909	CP	Mozart	Rogelio Villar
5-VI-1909	UPM	Concierto de piano	María Rodrigo
19-VI-1909	CP	Schumann	Rogelio Villar
3-VII-1909	CP	Mozart	Rogelio Villar
18-XII-1909	CP	Concierto	Rogelio Villar
12-II-1910	CSO	Concierto	Rogelio Villar
19-II-1910	CSO	Música	Rogelio Villar
12-III-1910	CP	La leyenda de <i>Salomé</i> (sobre ópera Strauss)	Ángel Sánchez Ocaña
12-XI-1910	CP	Música popular	Rogelio Villar
10-XII-1910	CP	Música	Rogelio Villar
12-IV-1913	UPM	Música coral	Alumnas conjunto vocal de UPM
4-V-1913	CMPAL	Música coral	Alumnas conjunto vocal de UPM
31-V-1913	UPM	Sesión de cultura musical	María Guerrero Cremencio Galicia Arrue Srta. Cabrera
31-XII-1913	Ideal-Retiro	Música coral	Alumnos clase de Canto de UPM
26-IV-1914	Salón Montano	T. Bretón: Barcarola de <i>Botín de guerra</i>	Coro femenino de la UPM Esperanza Esteve (piano)
17-XII-1921	UPM	Cultura musical	Rogelio Villar
25-II-1922	UP	Música de piano	Luisa Stauffer

Recibido: 14 de julio de 2017  
Aceptado: 10 de octubre de 2017

# Las bandas militares y la II República española (1931-1936)

FREDERIC ORIOLA VELLÓ

**Resumen:** La llegada de la II República supuso un cambio sin precedentes para las bandas militares del Ejército español, donde sus miembros por fin consiguieron las ansiadas demandas solicitadas desde principios de la centuria. El nuevo marco legal inscrito por el *Decreto de 13 de agosto de 1932* fue ampliado en los años siguientes siendo capolado por el estallido de la guerra civil y la posterior dictadura.

**Palabras clave:** Bandas militares, Historia contemporánea de España, Legislación militar, Músicos militares, II República.

**Abstract:** The arrival of the Second Republic was an unprecedented change for the military bands of the Spanish Army, where its members finally got the longed for demands requested since the beginning of the century. *Decree dated August 13, 1932* establishes the new legal framework that was expanded in the following years ended by the outbreak of civil war and the subsequent dictatorship.

**Keywords:** Military bands; Contemporary history of Spain; Military legislation; Military musicians; II Republic.

## 1. ANTECEDENTES

Dentro del Ejército español y si a las bandas militares nos referimos, la situación heredada durante gran parte del siglo XIX fue modificada por el nuevo marco político de la Restauración española<sup>1</sup>, por medio del *Real Decreto de 10 de mayo de 1875*<sup>2</sup> y de la *Real Orden de 7 de agosto de 1875* que

---

<sup>1</sup> ORIOLA VELLÓ, F.: «Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)», en *Nassarre*, 30 (2014), pp. 163-194.

<sup>2</sup> España. Real Decreto de 10 de mayo de 1875. *Gaceta de Madrid*, 11 de mayo de 1875, n° 131, p. 395.



plasmó el *Reglamento para la organización de las músicas y charangas de los cuerpos de Infantería y Regimientos a pie de las demás Armas e Institutos*<sup>3</sup>. En adelante y hasta la proclamación de la II República, ambas normas con algunas modificaciones, pasaron a regular la situación de las músicas en los regimientos de Infantería y las charangas de los batallones de Cazadores<sup>4</sup>.

El motivo argumentado para este cambio legal radicó en que estas entidades estaban compuestas por elementos heterodoxos, conformados por individuos ligados por contrato que era conveniente uniformar y homogeneizar. Más clarificadora fue la explicación que dio el Músico Mayor José Azpíri, quien puntualizó que la verdadera razón que motivó al Ministro de la Guerra, el General Joaquín Jovellar Soler, fue la eliminación del personal civil contratado de las músicas militares. Junto a ello, también se quería finalizar la práctica de la contratación de Músicos Mayores por parte de los Cuerpos, los cuales en adelante quedaron a disposición de la autoridad militar para prestar sus servicios allí donde se les destinase<sup>5</sup>.

Cabe señalar como esta situación de personal mixto en las bandas militares españolas, hundía sus raíces en el primer tercio de la centuria. Fue de la mano del *Real Decreto de 28 de junio de 1832* cuando se produjo una modificación sin precedentes en cuanto a los miembros que componían estas agrupaciones. Hasta ese momento estaban conformadas por personal civil contratado, que pasó a completarse mediante soldados músicos también llamados de plaza<sup>6</sup>. Con esta medida se pretendió reducir los costes, ya que los Músicos de plaza «con una moderada gratificación sostienen en suficiente estado la música de los Cuerpos, conservando con menores gastos este misterioso elemento de animación y distracción, que desde remotos tiempos promueve y desarrolla la armonía guerrera»<sup>7</sup>.

Se observa así como a partir de la década de 1830 se introdujo en las bandas militares la dicotomía entre los Músicos de contrata y los de plaza.

---

<sup>3</sup> MINISTERIO DE LA GUERRA: *Reglamento para la organización de las músicas y charangas de los cuerpos de la infantería y regimientos de a pie de las demás Armas e Institutos aprobado por Real Orden de 7 de agosto de 1875*, Madrid, Imprenta y litografía del depósito de la Guerra, 1875, pp. 7-9.

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ DE LATORRE, F.: *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2000, pp. 296 y 297.

<sup>5</sup> AZPIRI, J.: «Músicas militares», en *Boletín Musical de Valencia*, nº 129, 10-09-1897, p. 1008.

<sup>6</sup> ORIOLA VELLÓ, F.: «La legislación de las bandas militares en la Valencia del ochocientos», en *Quadrivium*, 6 (2015), ff. 1-18.

<sup>7</sup> España. Real Decreto de 28 de junio de 1832. *Decretos del rey nuestro señor Don Fernando VII...*, t. 17, 1833, pp. 138 y 139.

Aquí se ha de puntualizar que el caso español del primer tercio de la centuria no difería del resto de países en los que la parte musical la ocupaban músicos contratados como sucedía en los ejércitos centroeuropeos, británico, mejicano, portugués, belga o francés. Una situación de personal mixto que perdurará hasta las reformas legislativas acaecidas en 1875.

Ahora bien, tanto el Real Decreto como el posterior Reglamento de 1875, motivaron desde su puesta en marcha una avalancha de quejas y demandas para reformar el colectivo de los músicos militares. Estas críticas pueden agruparse en diferentes ideas que pasaron a ser recurrentes en las páginas de revistas como *España Musical*, el *Boletín Musical de Madrid* o el *Boletín Musical de Valencia*. En ellas se hacía constar la falta de consideración que sufrían, las diferencias que se daban con el resto de Europa o las demandas para solucionar diferentes agravios. Entre estos se puede citar la falta de una verdadera asimilación con el resto de la oficialidad de los Músicos Mayores, la situación de viudas y huérfanos, las jubilaciones o las condecoraciones.

La verdad es que este marco legal se intentó reformar, al menos en dos ocasiones, durante la década de 1890. La primera en el año 1892 siendo Ministro de la Guerra el General Marcelo de Azcárraga Palmero, en que el proyecto, a pesar de haber sido publicado por los medios de comunicación, no se llevó a la práctica a consecuencia del cambio ministerial en la persona del General Joaquín López Domínguez. Respecto al segundo intento de reforma, se estaba gestando con el General Miguel Correa y García, pero el estallido de la Guerra Hispano-Norteamericana nuevamente lo frustró<sup>8</sup>.

Pero al final las modificaciones demandadas debieron esperar a la primera década de la nueva centuria. Entre los primeros beneficiados estuvieron los Músicos de primera y de segunda. Ellos, al igual que los Músicos Mayores, también sufrían el problema de la asimilación, especialmente a la hora de los beneficios en cuanto a los reenganches, los retiros y las jubilaciones, a consecuencia de una lectura tendenciosa del *Real Decreto de 9 de octubre de 1889*. Este mejoraba las citadas prerrogativas tanto a los Sargentos como a los cornetas y trompetas de la Infantería, pero respecto a los músicos indicaba que «conservarán sus haberes actuales»<sup>9</sup>. De este modo, el asunto referido a la tropa pasó a ser objeto de críticas en la prensa especializada, al tiempo que este malestar iba en aumento a medida que esas ventajas se extendían

---

<sup>8</sup> AZPIRI, J.: «Músicas militares», en *Boletín Musical de Valencia*, nº 178, 20-01-1899, p. 1399. Este documento también puede consultarse en *Boletín Musical de Madrid*, nº 128, 25-01-1899, p. 116.

<sup>9</sup> España. Real Decreto de 9 de octubre de 1889. *Diario Oficial Ministerio de la Guerra*, 10 de octubre de 1889, nº 222, p. 100.

a otros individuos como los Maestros de banda en 1890 o a los músicos del Real Cuerpo de Alabarderos en 1907<sup>10</sup>. Al final las quejas y las gestiones realizadas con diferentes autoridades dieron sus frutos, concediéndoles las demandas solicitadas. Primero mediante el *Real Decreto de 9 de diciembre de 1910*<sup>11</sup>, seguido de la pertinente Ley de las Cortes<sup>12</sup>.

Por su parte la situación de los Músicos Mayores pasó a ser modificada mediante la promulgación de los *Reales Decretos de 16 de agosto de 1911* y de *20 de junio de 1914*, que pasaron a contemplar su división en categorías y comenzaron a resolver sus ansiadas demandas de asimilación.

De este modo el *Real Decreto de 16 de agosto de 1911* fue una propuesta del Ministro Agustín Luque. En él se estableció la existencia de un Primer Músico Mayor, mérito que pasó a ocupar el más antiguo de la primera clase, quien obtuvo la consideración de Comandante, pudiendo retirarse a los sesenta y dos años. A este le seguían los Músicos Mayores de primera clase considerados Capitanes, los de segunda Tenientes y los de tercera Segundos Tenientes<sup>13</sup>. A esta categoría se accedía mediante oposición ingresando como Músico Mayor de tercera clase. Pasados cinco años ascendía a segunda y tras diez años de empleo lo hacía a primera. Finalmente el Real Decreto estableció la formación del *Escalafón de Músicos Mayores*<sup>14</sup>.

Esta situación se mantuvo hasta 1914, cuando se dio un nuevo cambio legislativo motivado por la ampliación de los derechos pasivos para las viudas y los huérfanos de los Músicos Mayores, lo cual necesitó de otra reorganiza-

---

<sup>10</sup> «Un Real Decreto publicado en el año 1889 concedió a la clase de Sargentos la mejora de retiro, y, posteriormente, se hizo extensivo dicho beneficio a los maestros de banda. ¿Por qué no incluir también a los Músicos de primera y de segunda, siendo así que su reglamento les asimila a la referida clase de Sargentos? Porque a pesar del mucho tiempo transcurrido, hoy se retiran los músicos con asimilación a una clase que ha tiempo fue suprimida en el ejército, lo cual, por lo absurdo, no puede tener ninguna explicación que satisfaga, ni mucho menos que convenza». AZPIRI, J.: «Músicos Militares», en *Boletín Musical de Valencia*, n° 121, 20-06-1897, p. 945.

<sup>11</sup> España. Real Decreto de 9 de diciembre de 1910. *Gaceta de Madrid*, 11 de diciembre de 1910, n° 845, p. 598.

<sup>12</sup> «Se hace extensivos a los músicos militares de primera y segunda clase los beneficios de periodos y premios de reenganche y de retiro que a los Sargentos concede el artículo 6° de la ley adicional a la consultiva del Ejército y el Real Decreto de 9 de octubre de 1889». España. Ley de 30 de diciembre de 1910. *Gaceta de Madrid*, 30 de diciembre de 1910, n° 365, p. 792.

<sup>13</sup> España. Real Decreto de 16 de agosto de 1911. *Gaceta de Madrid*, 18 de agosto de 1911, n° 230, p. 482.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

ción del personal de directores<sup>15</sup>. El *Real Decreto de 20 de junio de 1914* llegó en apenas tres años de diferencia con el anterior, siendo fruto del cambio de titular de la cartera del ministerio, ahora en manos del General Ramón Echagüe. Este introdujo modificaciones en relación al anterior de 1911 perjudicando algunos de los logros alcanzados, por ejemplo con la desaparición de la figura del Primer Músico Mayor o la concesión de una escala salarial por debajo de los sueldos correspondientes a las categorías de Teniente y Capitán<sup>16</sup>.

A la proclamación de este Real Decreto le siguió, mediante el *Real Decreto de 23 de junio de 1914* y la *Ley de 7 de enero de 1915*, la concesión del deseado derecho a paga para viudas y huérfanos con arreglo al reglamento del Montepío Militar, siempre y cuando el Músico Mayor fallecido hubiera cumplido por lo menos doce años de servicio<sup>17</sup>.

## 2. EL ESTADO DE LAS MÚSICAS MILITARES HACIA 1930

A pesar de todas las modificaciones y cambios legales experimentados en las bandas militares durante el primer tercio de la centuria, estas seguían presentando deficiencias organizativas y salariales, que tuvieron su manifestación en las páginas de la prensa especializada como el *Boletín Musical de Córdoba*, *La Voz* o *Ritmo*. Aquí destacan articulistas muy críticos con su situación como Juan del Brezo, pseudónimo de Juan José Mantecón, quien se mostró muy activo al respecto entre los años 1929 y 1932<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ DE LATORRE, *Historia de la música militar de España*, p. 403.

<sup>16</sup> PRIETO GUIJARRO, L.: «Los Músicos Mayores del ejército en el primer tercio del siglo XX: En torno a la campaña de prensa promovida por el crítico musical Juan José Mantecón», en *Militaria: Revista de cultura militar*, 15 (2001), p. 159.

<sup>17</sup> «Los Músicos Mayores del ejército en servicio activo o en situación de retirados, que fallezcan desde el día siguiente al de la promulgación de la presente ley, dejarán a sus familias derecho a las pensiones de viudedad u orfandad que les correspondan con arreglo a las disposiciones del Reglamento del Montepío Militar, siempre que al fallecer lleven aquellos, por lo menos, doce años de servicio efectivos; considerándose para estos efectos y para los de la ley de 1860, a los Músicos Mayores de primera y segunda como Capitanes, y a los de tercera como primeros o segundos Tenientes, según el sueldo que disfruten, sin que en ningún caso puedan exceder de las que corresponden a los empleos citados». España. Ley de 7 de enero de 1915. *Gaceta de Madrid*, 8 de enero de 1915, n° 8, p. 62.

<sup>18</sup> PRIETO GUIJARRO, «Los Músicos Mayores del ejército», p. 149.

La principal queja radicaba en el reducido número de músicos profesionales que tenían estas entidades<sup>19</sup>, así como la dependencia de estas con los Educandos procedentes del servicio militar<sup>20</sup>.

Dentro de la clase de tropa, merecían un papel especial los Músicos de tercera, el escalón más débil dentro de las bandas militares. Estos representaban el grupo mayoritario, siendo el 52% en las músicas de los regimientos de Infantería y el 62% en las charangas de los batallones de Cazadores<sup>21</sup>. Además, percibían un escaso sueldo a cambio de su trabajo, lo que motivaba que muchos terminaran abandonando la carrera militar pasando a desempeñar cargos en la administración civil o en las bandas municipales<sup>22</sup>.

Junto a las quejas respecto a la tropa, la situación de los Músicos Mayores seguía siendo objeto de debate. Su dependencia respecto a un oficial era vista por algunos de ellos, como Juan Viñolo Gaforio, como una eterna minoría de edad<sup>23</sup>. A ella se sumaban las tradicionales demandas salariales y la exigencia por la total asimilación, cantinelas que seguían repitiéndose irresolublemente en la prensa especializada desde la centuria pasada<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> En 1930 seguía vigente el *Real Decreto de 27 de agosto de 1893* que estipulaba las plantillas de las músicas de los regimientos de Infantería en treinta y tres individuos divididos en tres Músicos de primera, seis de segunda, catorce de tercera y diez Educandos. Mientras las charangas de los batallones de Cazadores eran de veintiséis miembros divididos en dos Músicos de primera, cuatro de segunda, diez de tercera y diez Educandos.

<sup>20</sup> «¿Es posible que con los cimientos de un contingente de tres Músicos de primera, seis de segunda, diez de tercera y la fluctuante masa adicional de educandos un buen director satisfaga sus necesidades de realizar una verdadera labor artística?». MORI, A.: «La banda militar española», en *Boletín Musical de Córdoba*, nº 23, febrero 1930, p. 2.

<sup>21</sup> JOSSACH D'ALACANT: «Desafinaciones», en *Boletín Musical de Córdoba*, nº 24, marzo 1930, p. 6.

<sup>22</sup> TEROL GANDÍA, J.: «Los Músicos Mayores dicen... Don José Terol», en *Boletín Musical de Córdoba*, nº 28, julio 1930, p. 4.

<sup>23</sup> «Es un absurdo suponer que el Músico Mayor no pueda tener personalidad militar definida. De hecho y de derecho es el jefe nato de la música y banda, ya que la única y exclusiva función de estas unidades al Músico Mayor corresponden por entero, tanto la dirección artística como el mando militar. Que no esté reconocido en los reglamentos, no le quita virtualidad a la cosa. El Músico Mayor es militarmente menor de edad y es sabido que todo menor necesita un tutor que lo represente, de ahí nacen las lagunas del programa, al hablar de «parte militar» que el reglamento le niega». TORRÓ JORDÁ, J.: «Músicos Mayores de ayer: Don Juan Viñolo Gaforio», en *Boletín Musical de Córdoba*, nº 26, mayo 1930, p. 2.

<sup>24</sup> «Aunque opinamos que la oficialidad debiera de disfrutar de sueldos superiores a los que tienen en la actualidad, los números dicen por sí solos todos los defectos del programa de oposiciones para Músicos Mayores del Ejército carecen de asimilación militar, siendo esto la causa de su poca valoración y uno de los motivos de la situación decadencial de las músicas militares. Valoración económica: Valor medio anual del oficial del Ejército: 8.500 ptas. Valor medio anual del Músico Mayor Militar: 5.250 ptas. Depreciación del Músico Ma-

En este contexto de críticas algunas voces intentaron sintetizar todos los agravios que sufrían, como por ejemplo el Músico Mayor Justo Sansalvador, que dividió en cinco las causas de la decadencia de las bandas militares<sup>25</sup>. La primera y principal radicaba en la diferencia del *cursus honorum* al que podía aspirar un individuo que quisiera hacer carrera militar, pudiendo llegar al grado de Coronel frente a la carrera musical, que en el mejor de los casos sólo podía ascender hasta Músico Mayor de primera. Luego estaba el menor salario que cobraban los Músicos Mayores en relación con el resto de los oficiales del Ejército. También la reducida confección de las plantillas de las bandas militares, formadas por un escaso número de profesionales de primera y segunda categoría, acompañados por un gran grupo de tercera y Educandos, que terminaban siendo eventuales a causa de las leyes de reclutamiento. Además, la creación de las nuevas bandas municipales provocaba que muchos de ellos substituyeran la carrera militar por la civil. Finalmente, la propia organización de las bandas, con su división entre Músicos de primera, segunda, tercera y Educandos, ocasionaba grandes diferencias cualitativas entre ellos que repercutían sobre el grupo.

Los Músicos Mayores, como Julián Sánchez Mayoral, proponían como solución a esta crisis musical la reducción del número de bandas militares. Suprimiendo más de treinta y reorganizando las restantes en tres categorías de 50, 40 y 30 músicos de plantilla fija y con un mínimo de una tercera parte como profesionales. Asimismo defendía la creación del cargo de Subdirector y la fusión de los Músicos de primera y de segunda en una única clase, asimilándolos a Sargentos, y mejorando económicamente la situación de los Músicos de tercera, que asimilaba a Cabos<sup>26</sup>.

Pero la gota que colmó el vaso de la paciencia de los Músicos Mayores, radicó en una disposición que modificó la cuantía de las gratificaciones, llamada de mando, que pasaron a percibir los Capitanes y los jefes en activo. Esta medida sirvió para compensar la insuficiencia de su sueldo y se hizo extensiva a los oficiales de los cuerpos auxiliares con la excepción de los Músicos Mayores<sup>27</sup>, lo que rápidamente provocó encendidas quejas<sup>28</sup>.

---

yor ante la economía: 3250 pts». J.P.: «¿Programas? (Músicos Mayores militares)», en *Boletín Musical de Córdoba*, n° 29, agosto 1930, p. 11.

<sup>25</sup> SANSALVADOR, J.: «Músicas Militares», en *Boletín Musical de Córdoba*, n° 22, enero 1930, pp. 7 y 8.

<sup>26</sup> SÁNCHEZ MAYORAL, J.: «Los Músicos Mayores dicen... D. Julián Sánchez Mayoral», en *Boletín Musical de Córdoba*, n° 25, abril 1930, pp. 4-5.

<sup>27</sup> «Músicos Mayores», en *Boletín Musical de Córdoba*, n° 28, julio 1930, pp. 2-3.

<sup>28</sup> «El último de los Alféreces tiene dentro del cuartel mayor autoridad que el más antiguo de los Músicos Mayores, y a él le debe subordinación; su vida oficial no puede pasar de

Tras las críticas vertidas, el Ministerio del Ejército tuvo a bien llevar a cabo las modificaciones pertinentes para que esta medida les fuera retribuida<sup>29</sup>. Aunque en la práctica esta disposición acabó consistiendo en una gratificación anual de 900 pesetas, con la que los sueldos de los Músicos Mayores quedaron equiparados a las dos categorías inferiores de los oficiales, es decir, Alféreces y Tenientes<sup>30</sup>. Como apunta L. Prieto Guijarro, a pesar de haber sido recibida con la lógica satisfacción esta disposición, no resolvió los problemas salariales de fondo<sup>31</sup>.

Lo mismo ocurrió con el cambio terminológico conseguido a instancias del Músico Mayor Juan Benlloch Mestre, por el que se concedió a los Músicos Mayores la ansiada asimilación aunque sólo nominalmente, sin ningún efecto económico y con la tradicional dependencia del jefe u oficial que mandase la tropa<sup>32</sup>.

Cuantitativamente, en vísperas de la proclamación de la II República el 1 de abril de 1931, las estadísticas militares reflejaban la existencia de cien Músicos Mayores en activo distribuidos en veinte de primera clase, veintio-

---

la categoría de Capitán. Categoría solo nominal y aparente, pues ni en sueldo, derechos pasivos, mando etc., está equiparado a aquella». JUAN DEL BREZO [MANTECÓN, J.J.]: «La situación de los Músicos Mayores del Ejército», en *Ritmo*, n° 24, 1930, p. 27.

<sup>29</sup> «El Rey (que Dios guarde) ha tenido a bien disponer que en el presupuesto de 1931, se incluya el crédito necesario para que desde primero de enero de dicho año, y sin efecto retroactivo se abone a los Músicos Mayores de plantilla en la sección tercera, la misma gratificación de servicio en filas que perciban los subalternos, y a los profesores primeros y segundos del Cuerpo de Equitación, colocados en la Península y África, la indemnización de equipo y montura en igual cuantía que la que disfrutaban los Capitanes y subalternos de Cuerpos montados». España. Circular de 13 de noviembre de 1930. *Diario Oficial del Ministerio del Ejército*, 14 de noviembre de 1930, n° 257, p. 407.

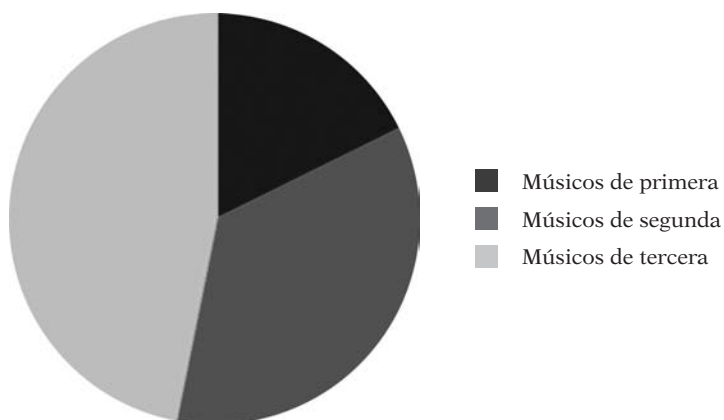
<sup>30</sup> JUAN DEL BREZO [MANTECÓN, J.J.]: «La situación de los Músicos Mayores: Algunos datos», en *Ritmo*, n° 26, 1930, p. 10.

<sup>31</sup> PRIETO GUIJARRO, «Los Músicos Mayores del ejército», p. 159.

<sup>32</sup> «El Rey (q. D. g.) ha tenido a bien acceder a lo solicitado y conceder al personal de Músicos Mayores del Ejército la asimilación de Alférez, a los Músicos Mayores pertenecientes al grupo de ingreso en la tercera categoría, a Teniente al grupo superior de la tercera categoría y a los Músicos Mayores de segunda categoría; y a Capitán a los Músicos Mayores de primera categoría; todo ello sin efecto económico alguno y continuando en la escala de sueldos que actualmente disfrutaban o los que expresamente se les conceda en las diferentes categorías. Es asimismo voluntad de Su Majestad que en todas las formaciones o actos de servicio, los Músicos Mayores, cualquiera que sea su asimilación, estén subordinados al jefe u oficial que mande la fuerza». España. Circular de 15 de diciembre de 1930. *Diario Oficial del Ministerio del Ejército*, 16 de diciembre de 1930, n° 283, p. 673.

cho de segunda clase, treinta y ocho de tercera clase categoría A y catorce de tercera clase categoría B<sup>33</sup> (Anexo 5.1)<sup>34</sup>.

En cuanto a los músicos militares, la estadística lanzaba un total de mil quinientos noventa y uno divididos en doscientos ochenta Músicos de primera, quinientos sesenta y cinco de segunda y setecientos cuarenta y seis de tercera (Cuadro 1)<sup>35</sup>.



Cuadro 1. Distribución de músicos militares a fecha de 1 de abril de 1931.

### 3. LA REFORMA REPUBLICANA

Ante la situación de las músicas militares en los años 1930, muchas fueron las voces que demandaron una profunda reforma y más allá de expresar sus quejas en la prensa escrita, también lanzaron borradores con propuestas de reformas para una posible reorganización de estas entidades. Al respecto podemos hacernos eco de las manifestadas por el Músico Mayor Justo

<sup>33</sup> La diferencia que estriba dentro de los Músicos Mayores de tercera de Categoría A y B, estaba relacionada con el *Real Decreto de 12 de junio de 1920* que dividía salarialmente los años de servicio, siendo los de categoría A aquellos que cobraban 4.250 ptas. mientras los de Categoría B 3.500 ptas.

<sup>34</sup> CEA LAFUENTE, F. y otros: *Escalafón de los Músicos Mayores, de 1ª, 2ª y 3ª clase y de los músicos de 1ª, 2ª y 3ª clase del Ejército: Sus situaciones en 1º de abril de 1931*, Madrid, Murillo, 1931, pp. 48-51.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 57-110.



Sansalvador<sup>36</sup>, así como la de Juan Tuy, pseudónimo de Juan González Páramos<sup>37</sup>, ambas publicadas en el *Boletín Musical de Córdoba*.

Respecto a Justo Sansalvador, proponía la división del personal de músicas militares en dos secciones, la de *Directores de Música* y la de *Músicos Instrumentistas*. Estas bandas constituirían una unidad independiente de fuerza auxiliar armable en caso de necesidad, divididas en dos categorías: las de categoría A, formadas por cuarenta y seis individuos con treinta músicas en total; y las de categoría B, formadas por treinta y un individuos con cuarenta y cinco músicas en total<sup>38</sup>.

Respecto a los directores, proponía dividirlos en seis categorías<sup>39</sup>. Además introducía la figura del suboficial Subdirector que se cubriría por oposición entre los Sargentos músicos, que junto a los Cabos, formarían la clase de Músicos Instrumentistas<sup>40</sup>.

Mientras, la aportación que presentó Juan González Páramos para la reorganización de las músicas militares, partía de premisas muy cercanas a las planteadas por Sansalvador. Él proponía una división en dos secciones: la primera formada por Maestros Directores, consistentes en jefes y oficiales y una segunda sección formada por las clases de primera y segunda categoría. Mantenía la existencia de tres Tenientes Coroneles como jefes de música, once Comandantes como Maestros Directores de primera, veinticinco Capitanes como Maestros Directores de segunda y los Tenientes o Maestros Directores de nuevo ingreso. Finalmente señalaba la existencia de tantos Alféreces ocupando las plazas de Subdirector como fuera preciso. Todas las plazas del personal de músicas serían accesibles mediante oposición y sus miembros gozarían de los mismos derechos activos y pasivos que las clases a las que se asimilasen<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> SANSALVADOR, J.: «Músicas Militares: Proyecto de reorganización», en *Boletín Musical de Córdoba*, n° 27, junio 1930, pp. 6 y 7.

<sup>37</sup> JUAN DE TUY [GONZÁLEZ PÁRAMOS, J.]: «Las músicas del Ejército», en *Boletín Musical de Córdoba*, n° 29, agosto 1930, pp. 5-6; *Ibidem*, n° 30, septiembre 1930, pp. 15 y 16; *Ibidem*, n° 31, octubre 1930, p. 15.

<sup>38</sup> SANSALVADOR, J.: *op. cit.*, *Boletín Musical de Córdoba*, n° 27, junio 1930, pp. 6-7.

<sup>39</sup> En concreto un Jefe de Músicas con asimilación militar a Comandante y sueldo de Coronel; tres Inspectores de Música con asimilación de Capitán, sueldos de Teniente Coronel y con sede en Madrid, Barcelona y Sevilla; doce Subinspectores de Región con asimilación de Capitán y sueldos de Comandante; cuarenta Directores de primera clase con asimilación de Teniente y sueldo de Capitán; y el resto de Directores de segunda y tercera clase con asimilación de Alférez y sueldos de Teniente y Alférez respectivamente, permaneciendo en la última situación dos años. *Ibidem*, p. 7.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 7 y 8.

<sup>41</sup> JUAN DE TUY [GONZÁLEZ PÁRAMOS, J.]: *op. cit.*, *Boletín Musical de Córdoba*, n° 29, agosto 1930, pp. 5 y 6.

Juan González Páramos también era partidario de reducir el número de músicas militares y mejorar las existentes. Su planteamiento establecía un total de cuarenta y ocho bandas formadas por cuarenta y cuatro individuos entre Suboficiales, Sargentos, Cabos, Soldados de primera y Soldados de segunda<sup>42</sup>.

Esta idea por reducir el número de músicas y charangas era compartida por otros proyectos de reordenación, como el propuesto por Galo Paule. Este recomendaba reducirlas a cuarenta entidades, dirigidas por un Músico Mayor asimilado a Subteniente, Teniente o Capitán y formadas por cuatro Músicos de primera, ocho de segunda, doce de tercera y seis Educandos asimilados respectivamente a Suboficial, Sargentos, Cabos y Soldados de primera<sup>43</sup>.

Aunque todos los años de quejas, reclamaciones y propuestas de reorganización cristalizaron con la llegada del nuevo régimen republicano. A instancias del Ministro de la Guerra, Manuel Azaña, se publicó el *Decreto de 13 de agosto de 1932* que venía a colmar las ansiadas demandas de los músicos militares españoles.

El nuevo decreto creó el *Cuerpo de Directores de Músicas del Ejército* donde los directores fueron divididos en siete de primera clase con asimilación a Comandante, dieciocho de segunda clase con asimilación a Capitán y veintinueve entre directores de tercera clase y de entrada, asimilados respectivamente a Tenientes y Alféreces. El ingreso al cuerpo se realizaba por oposición y los ascensos se obtenían por rigurosa antigüedad, siendo la edad de retiro la de sesenta años, abonándoseles tres años para efectos del mismo, y con los mismos derechos que el resto de oficiales para la concesión de la Orden de San Hermenegildo. En adelante, el mando y la administración de las músicas militares quedaban a cargo de su respectivo director, aunque en todos los actos la música estaba supeditada al jefe u oficial que mandase la fuerza<sup>44</sup>.

Respecto al personal de músicos militares, el decreto estableció la existencia de la figura de los Subdirectores de música que estaban asimilados a Subteniente. Tras él estaban los Músicos de primera asimilados a Sargento primero, que ascenderían a Brigada tras veinte años de servicio y a Sub-

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, *Boletín Musical de Córdoba*, n° 30, septiembre 1930, p. 15.

<sup>43</sup> PAULE AULE, G.: «Proyecto de reorganización de nuestro Ejército», en *España Militar*, n° 27, 1930, p. 57; este artículo también puede consultarse en *Boletín Musical de Córdoba*, n° 31, octubre 1930, pp. 4-5.

<sup>44</sup> España. Decreto de 13 de agosto de 1932. *Gaceta de Madrid*, 14 de agosto de 1932, n° 227, p. 1206.

ayudante a los veinticinco. Los Músicos de segunda quedaban asimilados a Sargento y tras doce años de servicio ascendidos a Sargento primero. Mientras los Músicos de tercera lo eran a Cabos, siendo ascendidos a Sargento a los doce años y los Educandos, asimilados a Soldado. En cada música había un Subdirector que se proveería por oposición entre los Músicos de primera, mientras los ascensos a Músicos de tercera, segunda y primera se verificarían por oposición. En estas últimas oposiciones se estipuló que el cincuenta por ciento de las vacantes quedasen vetadas sólo a los músicos militares, mientras el cincuenta por ciento restantes permanecería libre. Aquí podían acceder a ellas tanto militares como civiles<sup>45</sup>.

La nueva norma también contemplaba la deseada asimilación, así como las equiparaciones morales y materiales, que tan demandadas habían sido desde 1875<sup>46</sup>.

Las sugerencias de reducción de entidades musicales también fueron atendidas. Esta fue unida a la disminución de los regimientos de Infantería y de los batallones de Cazadores, por lo que el nuevo *Cuerpo de Directores de Músicas del Ejército* quedó integrado por sesenta y cinco miembros correspondientes a siete de primera clase asimilados a Comandantes, diecinueve de segunda asimilados a Capitanes y treinta y nueve de tercera asimilados a Tenientes (Anexo 5.2)<sup>47</sup>.

El nuevo marco legal fue del agrado de los músicos militares, quienes por fin habían conseguido sus ansiadas demandas. Todo esto lo puso de manifiesto Juan José Mantecón en las páginas de la revista *La Voz* de 18 de noviembre de 1932, bajo el título de «La República y los Músicos Mayores del Ejército». En él mostró su agradecimiento al gobierno republicano, aunque también citó que no todo se había conseguido y aún quedaban pequeños flecos por resolver<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> «Las asimilaciones (...) llevarán anexos el goce de todos los beneficios y ventajas de orden moral y material de que están en posesión o se concedan a los empleos del Ejército a que se les equipara y que se refieren a sueldos, gratificaciones, premios de efectividad, dietas, pluses, indemnizaciones, recompensas, ascensos, destinos pensiones de retiro y de viudedad u orfandad, Orden de San Hermenegildo, transportes, alojamientos, consideraciones, etc., etc. No obstante la asimilación de los Directores de música de primera, se entenderá que es sólo por lo que respecta exclusivamente a las ventajas de orden económico». *Ibidem*.

<sup>47</sup> España. Circular de 25 de agosto de 1932. *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, 30 de agosto de 1932, n° 205, p. 464.

<sup>48</sup> «Fue la República, sin instigaciones, por generoso e inteligente gesto, pro clara comprensión del problema, por amor a los valores intelectuales, la que recogió aquellas súplicas y situó a los Músicos Mayores en un plano de dignidad, en un terreno de igualdad con el resto de jefes y oficiales del Ejército». PRIETO GUIJARRO, «Los Músicos Mayores del ejército», pp. 163-164.

El cambio legislativo llevó adjunta la necesidad de publicar un nuevo *Reglamento de músicas militares*, que fue aprobado y publicado en agosto de 1934. En él se estableció que el ingreso al *Cuerpo de Directores de Músicas Militares* se realizara mediante oposición efectuada en Madrid, al igual que ocurriría con los Subdirectores cuyos exámenes también se verificarían en la capital. Los exámenes para cubrir las plazas de Músico de primera, segunda y tercera se realizarían en la plaza donde se produjera la vacante. Del mismo modo, los Educandos que solicitasen el ingreso a la música de un cuerpo realizarían el pertinente examen elemental del instrumento vacante<sup>49</sup>.

Tanto el mando como la administración, el instrumental, el archivo y el resto de efectos de la sección de música, así como la academia y la instrucción de la banda, estaba a cargo de los Directores. Estos tenían las mismas atribuciones que un Capitán de compañía, dependiendo en las cuestiones de orden artístico del jefe principal y en los asuntos administrativos del Comandante mayor. En los actos y formaciones militares las músicas y sus Directores quedaban supeditados al jefe u oficial que mandase la fuerza. En ausencia o enfermedad de este le substituiría el Subdirector, que además era auxiliar en la administración de la música, tenía a su cargo las academias parciales, asistía para practicar la dirección cuando el Director lo considerase oportuno y estaba exento de prestar servicios económicos, de armas y de copia de partituras<sup>50</sup>.

La banda, siempre que fuera compatible con el servicio, podía concurrir a espectáculos retribuidos. Durante los conciertos y bailables el Director podía encomendar la dirección de una parte del mismo al Subdirector, así como las bandas eran contratadas completas, asistiendo siempre el Director y el Subdirector<sup>51</sup>.

La creación del nuevo *Cuerpo de Suboficiales del Ejército* conllevó la modificación del Decreto de 1932 mediante el *Decreto de 6 de marzo de 1935*, para adaptar a la nueva escala jerárquica las asimilaciones de los músicos militares. El nuevo marco estableció que el personal subalterno de las músicas militares quedase dividido en las categorías de Subdirector asimilado a Subteniente, de Músicos de primera asimilados a Brigadas, de segunda a Sargentos, de tercera a Cabos y Educandos a Soldados de segunda<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> España. Reglamento de músicas militares de 4 de agosto de 1934. *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, 8 de agosto de 1934, n° 181, p. 436.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 437.

<sup>52</sup> España. Decreto de 6 de marzo de 1935. *Gaceta de Madrid*, 14 de marzo de 1935, n° 73, pp. 2110 y 2111.

El Decreto mantuvo la figura del Subdirector, uno por música, que se proveería por oposición entre los Músicos de primera, al tiempo que los ascensos a Músicos de primera, segunda y tercera se proveerían por oposición. En ellas se seguiría el mismo criterio citado anteriormente, donde el cincuenta por ciento de las vacantes estaban vetadas sólo a los músicos militares y el resto abiertas tanto a militares como a civiles<sup>53</sup>.

Finalmente, mediante la *Circular de 18 de diciembre de 1935*, se estableció la correlación de las plantillas. En adelante las músicas para los regimientos de Infantería, regimientos de Ingenieros y Academias Militares, pasaban a estar formadas por veinticinco miembros, las charangas de los batallones de Cazadores por veinte miembros y la música del Tercio por treinta y dos miembros<sup>54</sup>.

El *Anuario Militar de España* del año 1936 indicaba que el *Cuerpo de Directores de Músicas del Ejército* estaba conformado por sesenta y dos Músicos Mayores, divididos en cuatro Directores de Música de primera, diecinueve Directores de Música de Segunda y treinta nueve Directores de Música de tercera (Anexo 5.3)<sup>55</sup>.

Terminado el paréntesis de la Guerra Civil, el gobierno dictatorial del general Francisco Franco Bahamonde, realizó una redistribución del personal auxiliar y de los suboficiales que componían el nuevo Ejército. Respecto a las músicas fue la *Circular de 8 de julio de 1940* la que fijó las plantillas para las diecinueve divisiones y un cuerpo del Ejército en Melilla. Estas quedaban conformadas por un Director, un Subdirector y cincuenta y ocho instrumentistas, adscritos a los regimientos de Infantería donde radicase el Cuartel General de la división<sup>56</sup>.

En 1942 se procedió a la asimilación de los músicos militares a las nuevas categorías y empleos. En ella se equiparó a los Músicos de primera a Brigada músico, los de segunda a Sargento músico y los de tercera a Cabo primero músico y Cabo músico, pasando todos ellos en adelante a regirse por el *Reglamento del Cuerpo de Suboficiales*<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 2111.

<sup>54</sup> España. Circular de 18 de diciembre de 1935. *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, 21 de diciembre de 1935, n° 293, p. 772.

<sup>55</sup> «Directores de Música», en *Anuario Militar de España* 1936, pp. 431-432.

<sup>56</sup> España. Circular de 8 de julio de 1940. *Diario Oficial del Ministerio del Ejército*, 10 de julio de 1940, n° 153, p. 131.

<sup>57</sup> España. Circular de 14 de marzo de 1942. *Diario Oficial del Ministerio del Ejército*, 18 de marzo de 1942, n° 64, p. 1040.

Aunque según apunta R. Fernández de Latorre esta distribución de 1940 estuvo poco tiempo vigente, puesto que las músicas fueron reordenadas en 1943. De este modo desaparecieron las músicas divisionarias y se estableció una nueva plantilla de sesenta instrumentistas para las bandas de la Academia General Militar, la Academia de Infantería y la Legión. Músicas de treinta y cinco instrumentistas para las Academias de Artillería, Ingenieros e Intendencia, Tercios de Melilla y Larache y de los cincuenta regimientos de Infantería. Finalmente, charangas de veinticinco instrumentistas para las ocho agrupaciones de montaña<sup>58</sup>. Otra de las modificaciones acaecidas durante el primer franquismo, fue la supresión de la categoría de Subdirector mediante *Decreto de 21 de diciembre de 1943*<sup>59</sup>.

Para terminar sólo resta apuntar cómo el *Decreto de 13 de agosto de 1932*, no fue modificado hasta la promulgación del *Decreto 304/1972 de 4 de febrero* y del *Real Decreto 2917/1976 de 30 de octubre* que pasaron a regular y actualizar la situación del personal de las músicas militares de las Fuerzas Armadas Españolas ya durante la Transición<sup>60</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

Técnicamente, las bandas militares españolas estaban divididas en dos tipologías: las músicas y las charangas. Por *músicas* o *bandas de música*, entendemos el conjunto de ejecutantes compuesto por instrumentos de percusión, viento-metal y viento-madera. Mientras las *charangas* eran unas músicas más sencillas y reducidas compuestas únicamente por instrumentos de viento-metal. De este modo las músicas eran las entidades que acompañaban a los regimientos de Infantería, así como las de los Cuerpos especiales y colegios militares, mientras las charangas estaban presentes en los batallones de Cazadores.

A la vista de los datos expuestos, podemos concluir como las bandas militares de la España contemporánea arrastraron una situación de mediocridad que sólo se solucionó con la llegada del nuevo marco legislativo republicano. Fue con el triunfo de la II República y especialmente durante el ministerio

---

<sup>58</sup> FERNÁNDEZ DE LATORRE, *Historia de la música militar de España*, p. 545.

<sup>59</sup> España. Decreto de 21 de diciembre de 1943. *Boletín Oficial del Estado*, 2 de enero de 1944, n° 2, p. 45.

<sup>60</sup> España. Decreto 304/1972 de 4 de febrero. *Boletín Oficial del Estado*, 21 de febrero de 1972, n° 44, pp. 3095-3096; y España. Decreto 2917/1976 de 30 de octubre. *Boletín Oficial del Estado*, 22 de diciembre de 1976, n° 306, pp. 25465-25467.

de Manuel Azaña, cuando se atendieron las exigencias manifestadas por los músicos militares tras años de quejas y demandas.

Desde el punto de vista legislativo, la evolución de las bandas militares españolas siguió las pautas internacionales. Se inició durante la transición del setecientos al ochocientos con la contratación de músicos civiles, un hecho habitual en gran parte de los ejércitos europeos y americanos. En nuestro caso no fue hasta la aprobación del *Real Decreto de 28 de junio de 1832*, cuando se introdujo la dicotomía entre Músicos de contrata y Músicos de Plaza que convivieron en las músicas regimentales y en las charangas de los batallones hasta la promulgación del *Real Decreto de 10 de mayo de 1875*, cuando definitivamente se eliminó a este personal civil y se sustituyó por personal militar. A pesar del cambio legal y la promulgación de un reglamento propio, las bandas militares no se personaron como sujetos con personalidad propia.

Sólo el cambio de régimen operado en 1931 y la entrada en vigencia del *Decreto de 13 de agosto de 1932*, supuso una profunda modificación. Ciertamente el colectivo de los músicos militares a lo largo del primer tercio de la centuria había experimentado mejoras, sobre todo tras los *Reales Decretos de 9 de diciembre de 1910, 16 de agosto de 1911 y 20 de junio de 1914*. Pero en ningún caso se había llegado a la plena asimilación, por lo que seguían existiendo puntos de confrontación.

El corpus legal republicano intentó dar solución a las exigencias de los músicos militares, concediendo tanto las asimilaciones como las equiparaciones morales y materiales manifestadas durante años por los Músicos Mayores, así como reduciendo también el número de entidades musicales. Mientras, el resto de los músicos militares quedaron integrados dentro del nuevo *Cuerpo de Suboficiales del Ejército*, con los beneficios que esta medida les concedió.

El fin precipitado de la democracia en España y la entrada en la larga dictadura franquista, motivó que nuevamente quedasen en una situación de *stand-by*. A grandes rasgos los avances conseguidos durante la década de 1930 quedaron fosilizados y sólo comenzaron a implementarse cambios a partir de la década de 1970.

## 5. ANEXOS

**5.1. Relación de Músicos Mayores en activo el 1 de abril de 1931<sup>61</sup>***Músicos Mayores de 1ª.*

Ricardo Cetina Clat, Reg. Borbón, 17; José Mateo González, Reg. Alcántara, 58; Bartolomé Pérez Casas, suplente 1ª Región; Antonio Bustelo Basabre, Guardia de S.A.I. el Jalifa; Guillermo Fernández Domínguez, Reg. Ceuta, 60; Juan Daranas Serrats, Reg. Inca, 62; Tomás Mateo Fernández, Reg. Isabel, II, 32; Pascual Marquina Narro, 2º Reg. Zapadores; Emilio Gutiérrez Félix, Reg. Luchana, 28; Ángel Peñalba Téllez, Reg. Guadalajara, 20; Francisco Martínez Peiró, Bón. Montaña Barna, 1; Jenaro Rey San Segundo, Reg. Guipúzcuca, 53; Juan Benlloch Mestre, Reg. Vizcaya, 51; Antonio Juncá Soler, Reg. San Fernando, 11; José Power Reta, Reg. Rey, 1; Federico Cobos Olí, Reg. Sicilia, 7; Restituto Celayeta Octavio, Reg. Valencia, 23; Tomás Romo Hernández, Reg. Saboya, 6; Ignacio Vélez González, Reg. Almansa, 18; y Antonio Torrandell Alomar, Reg. Palma, 61.

*Músicos Mayores de 2ª.*

Pablo Echegoyen Rupérez, Reg. Princesa, 4; Alejandro Contreras Contreras, Reg. Covadonga, 40; Constancio Maldonado Rojo, Academia de Artillería; Román de San José Redondo, Reg. Melilla, 59; Feliciano Ponsa Riutort, Reg. Aragón, 21; Manuel Hurtado Muro, Reg. Gravelinas, 41; Pedro Sáez de Urabain y Ruiz de Arcaute, Bón Montaña Ibiza, 7; Aurelio Gutiérrez Pascual, Reg. Príncipe, 3; Juan Berruezo de Mateo, Reg. América, 14; Aurelio Romeu Cuallado, Reg. Tetuán, 45; Pedro Poblador Inés, Reg. Infante, 5; Pedro Quiroga Marcos, Reg. Murcia, 37; Narciso Beltrán Cervera, Reg. Extremadura, 15; Luis Vega Manzano, Real Cuerpo de Alabarderos; José González Sanz, Reg. Garellano, 43; Francisco Galés Pina, Reg. León, 38; Modesto Rebollo Pata, Reg. Isabel la Católica, 54; Pablo Cambroner Antiguiedad, Reg. Wad-Rás, 50; Antonio Ortega López, Colegio de Carabineros; Mariano Fernández Tijero, Reg. Asturias, 31; Francisco Esgrí Fernández, Reg. África, 68; Julián Palanca Maciá, Reg. Badajoz, 73; Moisés García Espinosa, Reg. Granada, 34; José María Navarro Ros, Reg. Mallorca, 13; Eugenio Félix Molina Razola, Bón. Montaña Mérida, 3; Daniel Mateo Mamblona, disponible 6ª Región; Demetrio Dorado de la Cruz, Bón. Montaña Alba de Tormes, 2; y Tomás Blanco López, Bón. Montaña Fuerteventura, 10

---

<sup>61</sup> CEA LAFUENTE, *Escalañón de los Músicos Mayores*, pp. 48-51.



*Músicos Mayores de 3ª de Categoría A.*

Pedro San Juan Nortés, suplente 1ª Región; Vicente Pérez Lledó, Reg. Cádiz, 67; Vicente Terol Gandía, Reg. Otumba, 49; Juan Sánchez Mayoral, Reg. Soria, 9; Andrés Mateus Orbio, Reg. Jaén, 72; Félix Rodríguez Luque, Academia General Militar; Joaquín Santos García Conde, disponible 2ª Región; Félix Rodríguez Alonso, Reg. Ferrol, 65; Cándido Sanz Rojas, Reg. Tarragona, 78; Arturo Ruiz Villanueva San Pedro, Reg. Toledo, 35; José Gutiérrez Pascual, Reg. Vergara, 57; José Pastor Ochoa, Reg. Valladolid, 74; Luis López Cano Moreno, Reg. Albuera, 26; Joaquín Gasca Jiménez, Reg. Bailén, 24; Eusebio Rivera Sánchez, disponible 2ª Región; Emilio Ángel García Ruiz, El Tercio; Néstor Martínez Hernández, disponible en Albacete; Rafael Chico Bartolomé, Reg. Burgos, 36; Ernesto Crespo García, Reg. Sevilla, 33; Juan Mula Ortega, Reg. Córdoba, 10; José Martín Gil, Academia de Infantería; Federico Delgado Rey, Reg. Mahón, 63; Antonio Palanca Villar, suplente 2ª Región; Agustín José Lozano Bartolomé, disponible 4ª Región; Antonio Casaurran Soler, Reg. San Marcial, 44; Silvestre Peñas Echevarría, Bón. Montaña Reus, 6; Bonifacio Gil García, Reg. Castilla, 16; Jesús Galarza Maestre, Reg. Gerona, 22; Félix Andrés Galilea, Órdenes Militares; Guillermo Guío Martín, Bón Montaña Gomera-Hierro, 11; Cándido Gómez Muñoz, Bón Montaña Lanzarote; Silvanio Cervantes Iñigo, disponible 6ª Región; Justo Sansalvador Cortés, Reg. Ceriñola, 42; Manuel Gómez de Arriba, Reg. Cartagena, 70; Félix Elena Díez, Reg. La Victoria, 76; Ignacio Rodríguez Rodríguez, Reg. Zaragoza, 12; Luis Aramayona Ibáñez, Reg. Andalucía, 52; e Ismael Granero Fallos, Reg. Asia, 55.

*Músicos Mayores de 3ª de Categoría B.*

José María Martín Domingo, suplente 1ª Región; José Álvarez Cancio, Reg. Zamora, 8; Juan García Lapuente, Reg. Cuenca, 27; Ricardo Valls Vigas, Reg. San Quintín, 47; Ramón Arnau Serrano, Reg. Pavía, 48; Luis Vicente Claver Solano, Reg. La Corona, 71; Francisco Sánchez Curto, Bón. Montaña Antequera, 12; Gerardo Giménez Vaquero, Bón Montaña Alfonso XII; José Terol Gandía, Reg. Tenerife, 64; Ricardo Dorado Janeiro, Reg. Lealtad, 30; Pablo Navarro García, Bón. Montaña Estella, 4; José Moya Guillén, Reg. Las Palmas, 66; Manuel Fernández Amor, Reg. Segovia, 75; y José María Parejas Machi, Bón. Montaña La Palma, 8.

## 5.2. Cuerpo de Directores de Músicas del Ejército a 25 de agosto de 1932<sup>62</sup>

### *Directores de música de 1ª (Comandantes).*

Guillermo Fernández Domínguez; Tomás Mateo Fernández; Pascual Marquina Navarro; Ángel Peñalva Téllez; Francisco Martínez Peiró; Antonio Juncá Soler; y Federico Cobos Oli.

### *Directores de música de 2ª (Capitanes).*

Restituto Celayeta Octavio; Ignacio Vélez González; Alejandro Contreras Contreras; Constancio Maldonado Rojo; Román de San José Redondo; Feliciano Ponsa Riutort; Pedro Sáez de Urbain Ruiz de Alcaute; Aurelio Romeu Cuallado; Pedro Poblador Inés; Pedro Quiroga Marcos; Narciso Beltrán Cervera; Luis Vega Manzano; José González Sanz; Pablo Cambroner Antiguiedad; Antonio Ortega López; Mariano Fernández Tijero; Julián Palanca Maciá; Tomás Blanco López; y Vicente Pérez Lledó.

### *Directores de música de 3ª (Tenientes).*

Vicente Terol Gandía; Juan Sánchez Mayoral; Andrés Mateu Orovio; Félix Rodríguez Duque; Joaquín Santos García Conde; Félix Rodríguez Alonso; Cándido Sanz Rojas; Arturo Ruiz Villanueva San Pedro; Joaquín Gasca Jiménez; Emilio Ángel García Ruiz; Néstor Martínez Hernández; Ernesto Crespo García; Juan Mula Ortega; José Martín Gil; Federico Delgado Rey; Agustín José Lozano Bartolomé; Silvestre Peñas Echevarría; Bonifacio Gil García; Jesús Galarza Maestre; Guillermo Guió Martín; Cándido Gómez Muñoz; Justo Sansalvador Cortés; Manuel Gómez de Arriba; Félix Elena Díez; Ignacio Rodríguez Rodríguez; Luis Aramayona Ibáñez; Ismael Granero Fayos; José Álvarez Cancio; Juan García Lafuente; Ramón Arnau Serrano; Luis Vives Claver Solano; Francisco Sánchez Curto; Gerardo Jiménez Vaquero; José Terol Gandía; Ricardo Dorado Janeiro; Pablo Navarro García; José Mollá Guillén; Manuel Fernández Amor; y José María Parejas Machi.

<sup>62</sup> España. Circular de 25 de agosto de 1932. *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, 30 de agosto de 1932, n° 205, p. 464.

### 5.3. Cuerpo de Directores de Músicas del Ejército en 1936<sup>63</sup>

#### *Directores de música de 1ª.*

Ángel Peñalva Téllez, Reg. Otumba, 7; Francisco Martínez Peiró, Zona Oriental de Marruecos; Federico Cobos Oli, Reg. Vitoria, 17; y Restituto Celayeta Octavio, Reg. Valencia, 23.

#### *Directores de música de 2ª.*

Ignacio Vélez González, Reg. Almansa, 18; Alejandro Contreras Contreras, Zapadores-Minadores; Constancio Maldonado Rojo, Brigada Asturias; Román de San José Redondo, Reg. León, 6; Feliciano Ponsa Riutort, Reg. Palma, 28; Pedro Sáez de Urbain Ruiz de Alcaute, Reg. Covadonga, 31; Juan Berruezo Mateu, disponible 6ª División; Aurelio Romeu Cuallado, disponible 3ª División; Pedro Poblador Inés, Reg. Gerona, 22; Pedro Quiroga Marcos, Reg. Zaragoza, 12; Narciso Beltrán Cervera, disponible Melilla; Luis Vega Manzano, Banda Republicana; José González Sanz, Bón. Montaña Garellano, 4; Pablo Cambronero Antigüedad, Reg. Wad-Rás, 1; Antonio Ortega López, Colegio de Carabineros; Mariano Fernández Tijero, disponible Melilla; Julián Palanca Maciá, Reg. Badajoz, 10; Tomás Blanco López, disponible 1ª división; y Vicente Pérez Lledó, Reg. Cádiz, 27.

#### *Directores de música de 3ª.*

Vicente Terol Gandía, Reg. Guadalajara, 13; Juan Sánchez Mayoral, disponible 5ª División; Andrés Mateu Orovio, Reg. Alcántara, 34; Félix Rodríguez Duque, Academia de Artillería e Ingenieros; Joaquín Santos García Conde, Reg. América, 11; Félix Rodríguez Alonso, Reg. Mérida, 29; Cándido Sanz Rojas, Reg. Zamora, 8; Arturo Ruiz Villanueva San Pedro, Reg. Toledo, 35; Joaquín Gasca Jiménez, Reg. Bailén, 24; Emilio Ángel García Ruiz, Tercio; Néstor Martínez Hernández, Reg. Burgos, 36; Ernesto Crespo García, Reg. Aragón, 5; Juan Mula Ortega, Reg. Lepando, 2; José Martín Gil, Academia de Infantería, Caballería e Intendencia; Federico Delgado Rey, Reg. Albuera, 25; Agustín José Lozano Bartolomé, Zona Occidental de Marruecos; Silvestre Peñas Echevarría, Bón. Montaña Ciudad Rodrigo, 6; Bonifacio Gil García, Reg. Castilla, 16; Jesús Galarza Maestre, disponible 6ª División; Guillermo Guió Martín, Reg. Argel, 6; Cándido Gómez Muñoz, Reg. Granada, 9; Justo Sansalvador Cortés, Reg. Pavía, 15; Manuel Gómez de Arriba, Reg. Sevilla, 33; Félix

<sup>63</sup> «Directores de Música», en *Anuario Militar de España* 1936, pp. 431 y 432.

Elena Díez, Reg. La Victoria, 26; Ignacio Rodríguez Rodríguez, Reg. Burgos, 36; Luis Aramayona Ibáñez, Bón. Montaña Sicilia, 1; Ismael Granero Fayos, Reg. Tarifa, 4; José Álvarez Cancio, Reg. Galicia, 19; Juan García Lafuente, Bón Montaña Flandes, 8; Ramón Arnau Serrano, Bón. Montaña Asia, 2; Luis Vicente Claver Solano, Reg. Vizcaya, 38; Francisco Sánchez Curto, Bón. Montaña Arapiles, 7; Gerardo Jiménez Vaquero, Bón Montaña Madrid, 5; José Terol Gandía, Reg. Tenerife, 37; Ricardo Dorado Janeiro, Reg. San Marcial, 30; Pablo Navarro García, Bón. Montaña Chiclana, 3; José Mollá Guillén, Reg. Canarias, 11; Manuel Fernández Amor, disponible 8ª División; y José María Parejas Machi, Reg. Baleares, 39.

Recibido: 17 de febrero de 2017

Aceptado: 6 de julio de 2017

## II. DOCUMENTACIÓN

# Documentario sobre el órgano del lado de la epístola de la catedral de Segovia y la organería en esta iglesia a través de los siglos

Parte I. Desde 1322 hasta 1770\*

JESÚS GONZALO LÓPEZ

**Resumen:** A lo largo de su historia, el órgano ha sido el instrumento que más ha participado *in situ* de la evolución de los gustos musicales de cada periodo. Como consecuencia, podemos considerarlo como el fiel testigo instrumental de la evolución musical en la iglesia, en este caso la catedral de Segovia, de donde recorreremos cerca de siete siglos de historia musical a través de la organería en ella, con especial interés en el órgano del lado de la epístola. Desde la Baja Edad Media hasta nuestros días, a través de las 369 entradas de documentario que presentamos (repartido en dos artículos, ofreciendo aquí el primero y en próximo número de *Nassarre* el segundo) podemos acercarnos con certeza documental al general y al particular de lo que supuso la organería en esta iglesia, siendo los dos órganos conservados hoy en el coro ejemplos excepcionales de la mejor construcción barroca ibérica de apellido Echevarría.

**Palabras clave:** órgano ibérico, organeros Echevarría, catedral de Segovia, Historia de la organería en España.

\* Trabajo de investigación realizado en el año 2009 para la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León dentro del *Proyecto de Restauración del órgano del lado de la epístola de la catedral de Segovia*, llevado a cabo, en colaboración con el Excelentísimo Cabildo Catedral de Segovia, por la empresa Hermanos Desmottes S.L.

Quien firma el presente documentario, contó para el trabajo de campo con la colaboración de los musicólogos Pedro Calahorra Martínez y Alberto Cebolla Royo. Agradecemos también los desvelos de Lucía Garrote para con este trabajo.

En la parte II de este documentario, que se publicará en el siguiente número de *Nassarre*, se ofrecerá dos tablas ajenas con el resumen de las intervenciones realizadas en los órganos de la catedral de Segovia (1322-2009) y con la práctica totalidad de sus organistas (1473-2009).

**Abstract:** The organ has been, throughout its history, the instrument which has most participated *in situ* in the evolution of the musical tastes of each period. As a result, we can consider it the instrumental faithful witness of the musical evolution in the church. The documents presented here allow us to look over nearly seven centuries of musical history in Segovia Cathedral through the organ building, with special interest in the organ located at the side of the epistle. This documentary covers 369 entries from the late Middle Ages to nowadays, which are divided into two articles: the first is offered here and the second will appear in the next issue of *Nassarre*. The study of this documentary brings us more detailed knowledge, through evidence from the general and the particular cases, of the organ building in this church. Both organs conserved today in the choir of Segovia Cathedral are exceptional examples of the best Iberian baroque construction of the organ builders, Echevarría.

**Key words:** Iberian organ, organ builders Echevarría, Segovia Cathedral, History of organ building in Spain.

## CUESTIONES PRELIMINARES

El musicólogo Pedro Calahorra entiende la investigación de archivo como un proceso en el que «se van abriendo ventanas y de vez en cuando se abre una puerta», es decir, que con cada trabajo se va despejando el conocimiento del particular objeto de estudio, y en ocasiones se forma un *corpus* de mayor envergadura que supone un avance más destacado. En lo tocante al órgano del lado de la epístola y la organería en la catedral de Segovia, con anterioridad a nuestro trabajo se han abierto muchas ventanas y alguna puerta, mayoritariamente de la mano de grandes investigadores (Reinoso Robledo, López-Calo, Jambou, etcétera), entendiendo el documental que presentamos aquí como un paso más en esta evolución del saber al caso. Queda, pues, abierta una puerta para que otros cojan en su momento el testigo, siendo conscientes de que se ha trabajado una buena parte de la documentación, pero que dadas las características de este archivo y sus grandes fondos queda mucho por trabajar, aunque el presente documental suponga una recogida y búsqueda de documentación que muestre de una manera sistemática el desarrollo de la organería y lo que atañe a sus instrumentos en esta catedral a través de los siglos, del XIV hasta hoy.

## DOCUMENTARIO Y CRITERIOS GENERALES

Una vez recogida la documentación se procedió a darle forma, optando por el orden cronológico: en el total de este documental se ofrecen 369 entradas, más cuatro como bis. Ha sido nuestra intención aportar una regularidad en la presentación de la documentación, amén de las dificultades que

puede presentar trabajar un periodo tan amplio de tiempo y una variedad tan grande de fuentes documentales, fruto del trabajo de investigación de archivo y de las ediciones de otros autores.

Se ha procurado respetar las grafías originales de los textos, según maneras de cada época. Al igual que en otros trabajos de nuestra autoría, para la acentuación se ha optado por no tildar hasta 1799, regularizando generalmente la acentuación según normas actuales desde el año 1800. En alguna ocasión se tilda antes del 1800 para mejor comprensión del texto. Se han resuelto las abreviaturas excepto en las cuentas numéricas de moneda. En ocasiones se han regularizado mayúsculas, adecuándolas a las normas vigentes hoy en lo referente a nombres propios, ciudades, etcétera. En muchas ocasiones se ha puntuado para mejor comprensión del texto. Cuando no se entiende una palabra entera se pone una interrogación, y cuando se escribe la palabra pero con duda sobre su lectura, generalmente apellidos, etcétera, se pone la interrogación seguida de la palabra, sin espacio.

Cualquier aclaración del texto se pone siempre entre corchetes, entendiéndose que lo que no está así pertenece al original. Principalmente desde el proceso de construcción del órgano de la epístola (final del siglo XVII), para mayor ubicación y comprensión de los documentos, cuando se habla de «el órgano grande», el «órgano antiguo», «el órgano chico», etcétera, se sigue un corchete en el que se especifica, si es posible, si se trata del instrumento del lado del evangelio o de la epístola, al igual que se hace cuando en el siglo XVI se llama organista al organero, especificando entre corchetes que se trata del organero, y otros casos de esta índole. Cuando un texto o palabra no se acomoda al lógico entendimiento (plurales, etcétera), o en caso de expresiones y grafías particulares, etcétera, se pone entre corchetes «[sic]». En textos tomados de otros autores se pretende respetar los paréntesis y corchetes suyos, pero cuando en un texto de nuestro trabajo aparece un paréntesis es porque responde al original.

En caso de que un texto comience con tres puntos suspensivos es porque le antecede otro que no concierne a nuestro trabajo. Cuando los puntos suspensivos van en medio de un texto es porque este continúa y por la causa que sea no se ha tomado esa parte, siguiendo con la que sí es de nuestro interés. En las cuentas de fábrica, al concluir el texto se ponen tres puntos suspensivos que llevan a la cifra, romanos o arábigos, que marca el original: en este caso, los puntos suspensivos no atañen al texto, únicamente marcan que se va al margen donde se hace numéricamente el apunte en dineros contenido en él. Por la causa que sea, si en ocasiones no aparece la cifra, no quiere decir que continúe el texto, sino que tras los tres puntos suspensivos del final seguiría la cifra, de manera que al final de un párrafo los puntos suspensivos



no indican, amén excepciones, que continúa el texto. No se ha realizado una tabulación al caso por la variedad de documentación que se recoge.

## PRESENTACIÓN DE DOCUMENTOS

Siendo el orden elegido el cronológico, para todos los documentos, primeramente, en línea independiente y en negrita, se señala el año en cuerpo mayor, al que en ocasiones puede seguir alguna aclaración entre corchetes. Cuando un documento se encuentra en una fuente que abarca varios años, se pone en último lugar del año primero que marca, y en caso de haber varios casos similares que comienzan en un mismo año y acaban en diferentes, se ordenan correlativamente según el último que marca, presentando primero los que acaban antes. En la siguiente línea se ofrece el documento, precedido por un número, correlativo entre ellos, también en negrita, que es el número de documento del total del documentario. A este número sigue entre corchetes, en su caso, el mes y día del documento, u otra data, ya sin negrita.

En el siguiente corchete se ofrece la localización y ubicación del documento, señalando inicialmente la fuente, que mayoritariamente es el Archivo de la Catedral de Segovia (ACSeg), en casos catedral de Segovia, notarios, etcétera. Le sigue tras una barra la signatura (Sig.) y la fuente, principalmente actas capitulares (AC.) o fábrica; en caso de que exista una signatura antigua, se señala entre paréntesis. Como las actas capitulares llevan en su expresión «AC.» no se hace mayor especificación, mientras que en la fábrica, cuyas signaturas responden a una letra y número, se señala entre paréntesis (Fá.), para volúmenes, o (Fá-caja), para cajas archivadores, en el intento de ofrecer una mejor ubicación inicial del documento. En su caso, nuevamente tras una barra, se señala la foliación (f.) o paginación del volumen, seguida, y sin marcar espacio en caso de ser folio, de una «r» o «v» para indicar si es recto o vuelto; si no hay foliación o paginación se señala como sin foliar: «sf.». En caso de que haya una numeración de páginas o folios antigua se señala seguido y entre paréntesis. En el transcurso de un documento no se indica el cambio de página o folio, ni tampoco el cambio de línea. Tras otra barra se señala el «Índice», «Encabezamiento», «Margen», etcétera, entrecomillando el literal. En caso de ser un recibo, u otros, se señala entre paréntesis para mejor entendimiento inicial y ubicación del texto del documento. Al final del corchete, en el caso de las actas capitulares, se señala tras otra barra el tipo de cabildo que es: ordinario, extraordinario, espiritual, etcétera. Cualquier especificación particular sobre un documento va seguida tras otra barra: Carta, Bifolio, etcétera, en el caso de aclaración sobre un texto o su contenido se pone entre corchetes: «Nota:».

Cerrado este corchete, sigue otro en el que se señala cuando un documento se ha tomado de uno de los autores citados, principalmente López-Calo<sup>1</sup>, Reinoso Robledo<sup>2</sup> o Louis Jambou<sup>3</sup>, subrayándolo en el caso de ser «tomados» y con la expresión: «Tomado de», o «Citado por», según se haya tomado el literal de lo ya publicado, o se haya consultado la fuente original, y se ofrece el literal de la misma, aunque otros autores lo hayan publicado ya. A continuación, se da cuenta de la ubicación del documento en la fuente citada (número de documento, página, etcétera). En caso de documentación tomada de otro autor se presenta todo el texto entrecomillado, según su publicación, poniendo una sola comilla en el caso de que la edición original utilizara el entrecomillado. En esta circunstancia, el corchete abarca a todo el documento, cerrándose en su final.

## ABREVIATURAS UTILIZADAS

Por orden alfabético:

AC.	Actas capitulares (volúmenes).
ACSeg	Archivo de la Catedral de Segovia.
AHPSeg	Archivo Histórico Provincial de Segovia (notarios).
ant.	Antigua (para firmas).
cts	Céntimos (moneda).
CSeg	Catedral de Segovia (para inscripciones en los órganos).
Doc. / doc.	Documento.
f.	Folio.
(Fá.)	Fábrica (volúmenes).
ff.	Folios.
m	Mil (cifra, cantidad).
ms	Maravedís (moneda).
Not.	Notario (para protocolos notariales).
n.º	Número.
n.ºs.	Números.
p.	Página.

<sup>1</sup> LÓPEZ-CALO, J.: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia, vol. I. Actas Capitulares*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

<sup>2</sup> REINOSO ROBLEDO, L.: *Integración de la música y la arquitectura en España. El órgano histórico-artístico en Castilla y León: Segovia. Estudio historiográfico, musicológico y técnico. Catalogación*, 3 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

<sup>3</sup> JAMBOU, L.: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, 2 vols., Gijón, Universidad de Oviedo, 1998.

pp.	Páginas.
Prob.	Probablemente.
Prot.	Protocolo (notarial).
pts	Pesetas (moneda).
r / r.	Recto (para folio).
rs	Reales (moneda).
s	Sueldos (moneda).
sf.	Sin foliar.
sic	Según original (para documentos).
Sig. / sig.	Signatura (para documentos).
t.	Tomo (volumen).
v / v.	Vuelto (para folio).
vn	Vellón (para reales y maravedís).
vol.	Volumen.

## DOCUMENTARIO

### SIGLOS XIV-XV

#### 1322

1. [Agosto] [ACSeg / Sig. AC., vol. 1321-1415 / f. 6v] [Tomado de López-Calo, n.º 1, p.1: «Que el sochantre acabe los organos que tiene comenzados.»]

#### 1459

2. [Octubre, 27] [ACSeg / Sig. C-201 (Fá.) / sf. / Encabezamiento: «Gastos de los ministros de la fábrica»] Item jueves XXVII de octubre costo llevar a adobar el badajo de la campana grande que se quebro e una vara para las viandas? de los organos de los organos [sic] cient e quince maravedises...

#### 1473

3. [Marzo, 5] [ACSeg / Sig. AC., vol. 1473-1484 / f. 1r] [Tomado de López-Calo, n.º 11, p. 1; apéndice documental n.º 1, pp. 423-424: «Este dicho día el señor arcediano de Calatrava y chantre, en nombre de los dichos señores e por virtud del susodicho poder, fizo cierta aveniencia e conveniencia con Johan Cortexo, maestro de fazer organos, que deba adobar los organos mayores de la iglesia en la manera que se sigue: las cosas a que se obligo Johan Cortexo, maestro de fazer organos, a faser en los organos grandes que el ovo fecho son las siguientes: primeramente, que aquel solmer que agora tienen los organos que lo mude, e faga faser la ordenanza de los caños de los dos castillos de los lados en forma de mitra, cada uno dellos como esta lo de en medio, e que faga dos juegos, el uno para lo flautado e el otro para todos los caños, asi los de lo flautado como todos los otros, que no quede alguno de todo el solmer que no suene a lo que oviere de sonar, e que los afine en perfeccion e faga otros caños,

conviene a saber, desde los doce puntos postrimeros de la mano de arriba que es de las voces altas, tantos cuantos convenga para abinar la melodia, e que de los caños que sacare de los dichos doce puntos, que ge los den unos por otros, e tantos por tantos, aunque sean de mayor peso los que sacare que los que fisiere de nuevo, e que repare e adobe los fuelles en manera que tengan bien el viento. Lo cual todo e cada una cosa e parte della se obligo de dar a contentamiento del arcediano de Calatrava e de fray Johan de Brivega, o de otras dos personas tomadas por los señores dean e Cabildo, que sean personas que hayan conocimiento de la dicha obra e sean musicos, para lo cual asi faser e complir segund arriba se contiene el dicho arcediano de Calatrava, por el poder que le fue dado por los dichos señores dean e Cabildo, obligo los bienes de la fabrica de la dicha iglesia para dar e pagar realmente e con efecto quince mil maravedises en entreques castellanos, o doblas, o flores [¿Florines?], o reales, a los precios que como andovieren las dichas monedas que se dieren en pago al tiempo de las pagas, las cuales han de ser en esta guisa: que en viniendo a faser la dicha obra le sean dados cinco mil maravedises para su gasto e costas que haya necesario, e dende en treinta dias que este obrando en la dicha obra le sean dados otros cinco mil, e al fin e al cabo de la dicha obra le sean dados los otros cinco mil maravedises restantes, para lo cual todo asi tener e guardar el dicho Johan Cortexo obligo asi mismo e a todos sus bienes muebles e raices, habidos e por haber, por doquier que los haya e tenga, de lo faser e acabar e afinar en perfeccion, segund dicho es, desde hoy dicha fecha desta obligacion fasta el dia de Sant Miguel de setiembre primero siguiente, so pena de pagar cient doblas de la banda para la dicha fabrica, que de e pague a otro maestro que lo asi haya de faser e acabar como dicho es, e renuncia a su fuero, e sometese a la jurisdiccion eclesiastica; e el dicho arcediano obligo los bienes de la fabrica de la dicha iglesia por poder de los señores dean e Cabildo de le faser buen pago e a los plasos, como dicho es; e allende desto, que la dicha iglesia le de e faga dar la caxa que solia tener cuando lo fizo de nuevo, e le den dos camas de ropa en que duerman al tiempo que aqui estoviere fasiendo la dicha obra para el e sus criados e mozos, e que las cosas que fueren necesarias para el adobio de los dichos organos, asi de madera como oficiales de carpinteria e baldreses e cola e otras cosas de fierro, asi chavetas como filo de fierro, e varas de pino para los juegos e quien entone los fuelles cuando afinare, que la fabrica gelo faga todo dar a su costa de la dicha fabrica, e dio dicho señor arcediano por alguno el pleito que entre los dichos señores e Diego Flores e el dicho Johan Cortexo su hermano tratan, otorgaron todos una scriptura ante mi. Testigos Alfonso Sanchez de Sepulveda e Johan Guas, maestro de la claustra e Pedro de Benavente e Fernando de Vitoria, criados de dicho señor arcediano, e Garcia Gonzalez, capellan del rey e organista de la dicha iglesia'.»]

4. [de junio a agosto] [ACSeg / Sig. Fábrica-1.473 / f. 4r?] Item di al dicho organista [por organero: para todos los datos de este año es Johan Cortexo] en XII dias de junio un doblon en? que pintar...

Item en XVI del mes jullio le di ciento dineros sueldos [sic] que son... CCC [ms?].

Item veint quatro dias del mes de agosto di al organysta tres mill... III m [ms?].

Item sabado seguyent [siguiente], nueve dias de dicho mes de agosto, di al organista...

Item di a Machin, es criado de organista, ¿relaes quando yva...

[Aparece 4 hojas más tarde otro organista nombrado como «Garcia(?)» «tañedor de los organos», siendo probablemente Gracia González].

[f. 5(¿)] Di a a quatro oubres [hombres] que llevaron los organos el dia del Corpus X reales que son ochenta maravedises, veynt maravedises a cada uno... LXXX [ms]

Item, compre tres libras de filo de fierro de Flandes para los organos a quarenta maravedises que son un gasto de cuarenta sueldos... XL s

Item compre mas cinco libras de colas [sic: cola] para los organos a nueve maravedises la libra que son... XLV ms

Item costaron dos tableros ç de nogal para los organos ochenta maravedises... LXXX ms

### 1481

5. [Septiembre, 22] [ACSeg / Sig. AC., vol. 1473-1484 / f. 379v] [Tomado de López-Calo, n.º 18, p. 2; apéndice documental n.º 3, p. 425: «Obligose Machin de Guevara, alias Martin Peres, vecino de la çibdad de Avila e presente, con los dichos señores dean e Cabildo de la dicha iglesia de Segovia absentes e con los señores don Alonso Garcia arcediano de Cuellar, e don Juan Peres de Cabrera, chantre, e Anton Use, canonigo, lugar teniente de dean en la dicha iglesia, en su nombre, presentes, de faser para la dicha iglesia unos buenos organos, de nueve palmos el mayor caño, sin el pie, fechos a una ala e partidos, que desde seis palmos se puedan quitar para levar a procesiones, e que sean las caxas de nogal, que lieven tres fuelles, e que lieven por mistura desde el mayor caño fasta catorce puntos tres caños por punto, e otros catroce puntos, cuatro caños por punto, a la otra mano postrimera lieve seis caños por punto en esta manera: que la primera mano lieve con su tenor una quinsena e una sobrequinsena e los otros catorse puntos en esotra [esa otra] mano lieve una octava e tres quinsenas e la postrimera mano lieve dos tenores e dos octavas e una quinsena; e que los de puestos e asentados en la dicha iglesia a donde los dichos señores dean e Cabildo [sic, parece que falta el verbo] todo a contentamiento de los dichos señores dean e Cabildo de aqui al dia de Pascua florida primero que verna [vendrá], por preçio de veinte e cinco mill maravedises, digo veinte e cinco mil maravedises, para en parte de pago de los cuales rescibio luego los ocho mill e trescientos e treinta e tres maravedises, de que se otrogo por pagado, los caules le fueron pagados en esta guisa: los mill e ochocientos e veinte e siete maravedises en cierto metal e los seis mill e quinientos e seis maravedises le dio el dicho Antonio Use en dineros de lo de la fabrica, de que se dio por entregado, e en raçon de la paga renuncio las leys, etc.; e los otros maravedises restantes que ge los acaben de pagar en acabando de asentar los dichos organos, los cuales se obliga a ansir faser e complir'.»]

## SIGLO XVI

### 1501

6. [Julio, 3] [ACSeg / Sig. AC., vol. 1498, 1499 y 1501 / f. 97r] [Tomado de López-Calo, n.º 52, p. 4: «Machín 'organista' se compromete ha hacer unos órganos de nueve palmos para la iglesia de Montejo de la Vega, tierra de Arévalo, 'tan buenos e mejores' que los que hizo para la iglesia de Fuentedueña, por 18.000 maravedies y diez fanegas de trigo, a contestamiento de Antón Gascón, organista.»]

### 1529

7. [ACSeg / Sig. C-219 bis (Fá.) / f. 125r (f. 49r en numeración antigua)] Item pague a quarto portaños [porteadores] que llevaron los horganos el dicho dia le vajaron [según dato anterior: «Corpus Xristi»]..., es todo XCIII... [0] m XCIII [ms]

### 1531

8. [Marzo, 11] [ACSeg / Sig. C-220 (Fá.) / f. 63r (p. 12 en numeración antigua)] Item XI de marzo pague a Gil Muñoz?, horganista [por organero], por afinar los horganos, que estuvo en XI dias, quatorze reales diarios: V m II L[cientos] ..... V m II L[cientos] [sic] [ms] [La cuenta serían 5.236 maravedies]

**1532**

9. [Agosto, 16] [ACSeg / Sig. C-220 (Fá.) / f. 100r] Item XVI de agosto por orden a Sepulveda, organista [por organero] treynta reales porque afino el horganyllo, de gasto, y por su cama a ç [nombre propio] Destaño.... I m CC [por XX cientos] [ms]

**1533**

10. [Febrero, 27] [ACSeg / Sig. C-220 (Fá.) / f. 144r (p. 17 en numeración antigua)] Item en XXVII de febrero pague a Sepulveda dozientos e cinquenta maravedies por el adobio [sic] de los caños del horganyto pequeño. Sube doscientos que pago el que los avia dañado... [0] m II L[cientos] [ms]

**1536**

11. [Marzo, 11] [ACSeg / Sig. AC., vol. 1536 / f. 29v] [Tomado de López-Calo, n.º 234, p. 20: «Se trato de recibir ‘cierto instrumento a manera de organo, e que tañia tres o cuatros instrumentos’ que trajo un organista, pero se hizo presente que la fabrica esta muy pobre, por lo que se cometiò a dos canónigos que tratasen con el organista si convenía comprarlo y, en ese caso, vieran de donde se podía pagar, y que refiriesen luego al Cabildo.»]

12. [Marzo, 14] [ACSeg / Sig. AC., vol. 1536 / f. 30v] [Tomado de López-Calo, n.º 235, p. 20: «Se volvió a tratar de ‘un instrumento de organo que habia traído un organista, en que se sonaban otros diversos isntrumentos’; se informó que el organista que lo trae pide sesenta ducados de oro, y no baja de ello. Se trató también de ‘si desconcertandose los dichos organos, serian dificultosos de se tornar a [a]dereszar, y que en esto personas que en ello sabian decian que eran muy faciles de aderessar cuando se desconcertasen’. Pero se acordó no comprarlo ‘pues la fabrica de la dicha iglesia estaba tan pobre, que todo se hacia de limosnas.’»]

**1538**

13. [Abril, 25] [ACSeg / Sig. C-222 (Fá.) / f. 133v] Item XXV de abril de ImDXXXVIII años pague a Alonso de Neyla, horganista [por organero] vecino de Toledo, por que [cancelado: «adobo»] affyno los horganos desta Iglesia dos myll e XLVIII maravedies... II m XLVIII ms

14. [Abril, 25] [ACSeg / Sig. C-226 (Fá.) / f. 21r / Margen: «Visto»] Item en XXV de abril de ImDXXXVIII pague a Alonso de Neyla, horganista [por organero] vecino de Toledo, que affino los horganos desta Iglesia dos mill e quarenta e ocho marvaveies... II m XLVIII [ms]

**1544**

15. [Febrero, 15] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 51r / Margen: «Visto»] Item en quinze dias de hebrero [sic = febrero] pague [a] Alonso Hernandez, organista [por organero], dos myll maravedis porque afino todos tres pares [sic] de horganos, [libramiento dado] por mano del Señor Canonigo Juan Rodriguez.... II m [ms]

**1550**

16. [Abril, 23] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 155r / (Sin margen)] Item a XXIII de abril pague a Pedro de Nava, organista [por organero], cinquenta y cinco reales por afinar tres pares de horganos... I m DIII [III por CCC] LXX [ms]

**1559**

17. [Marzo] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 283v / (Sin margen)] Item di a Bartolome Lopez dos reales pa carbon pa soldar los horganos grandes quando se sentaron adonde estan... [0 m] LXVIII [ms]

18. [Marzo, 25] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 283v / (Sin margen)] Item en XXV de marco [sic] pague a Gabriel de Sosa, pintor; doze reales de dorar un pedaço de la coronacion del un horgano [y] de cinco bolas pal otro... [0] m III [III por CCCC] VIII [ms]

19. [Abril, 1] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 283v / (Sin margen)] Item en primero dia de Abril pague a Manuel Miguel, horganista [por organero] vecino de Logroño, cinquenta ducados y seis reales [y] medio porque afino y reparo los tres pares de horganos de la Yglesia Mayor; por libramiento... XVIII m DIII [III por CCCC] LXXI ms

20. [Abril, 1] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 283v / (Sin margen)] Item este dicho dia pague por otro libramiento del Señor Juan Rodriguez a Bartolome Lopez, clerigo, quatro myll y setecientos y setenta y siete maravedis de gastos que se hizieron con el dicho Manuel Miguel en comer y posada, y baldreses y cola pa adobar los dichos horganos, y de otras menudencias que fueron menester pa el adobo dellos... III m DII [II por CC] LXXVII [ms]

21. [Abril, 7] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 284r / (Sin margen)] Item este dicho dia [7 de abril] pague [a] Antonio Navarrete, ensamblador, veynte y dos reales de un escañuelo que hizo pa el horgano grande en que se sienta el tañedor, por libramiento... [0] m DII [II por CC] XLVIII [ms]

22. [Abril] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 284r / (Sin margen)] Item de un cintal [quintal] de carbon que se compro para sentar los organos, quarenta maravedis... (0) m XL [ms]

**1560**

23. [Septiembre, 18] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 304v / (Sin margen)] Item en XVIII de septiembre pague a Alonso de Arevalo, pintor, sesenta y seys reales por pintar la cubierta de los horganos pequeños y hazer la tabla de las semanas... II m I [I por C] XLIII [ms]

24. [Septiembre, 18] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 304v / (Sin margen)] Item pague a Bartolome Fernandez, entablador, medio ducado por que ¿ hazer la cubierta del organo chico... [C] m LXXXVII [ms]

**1561**

25. [Agosto, 12] [ACSeg / Sig. C-230 (Fá.) / f. 312r (también señala f. 322v) / (Sin margen)] Item en XII de agosto di Alonso de Esquynas, racionero, cinquenta reales pa dar a Salas organista [por organero], por afinar los horganos... I m DII [II por CC] [ms]

**1562-1572 y 1575**

26. [ACSeg / Sig. C-232 (Fá.) / sf.] [Nota: no se ha mirado este libro de fábrica. Se ofrecen datos de él en Louis Jambou, vol. I, p. 42, en los términos: «... En Segovia, después de la re-tahíla de los maestros del siglo XVI... Juan Gaytán (1567), Luis de Salas (1568), Melchor de

Miranda (1569), Damian Luis (1571), Luis de Oñate (1575 / ACSeg / Sig. C-233 (Fá.) / sf.)...» A pie de página se ofrece la procedencia de datos de esta fuente, anotando en el caso de Damían Luis: «Damián Luis cobra seis ducados por la afinacion y poner un temblante». Tambien se cita el dato de Damian Luis en: M<sup>a</sup> Teresa Cortón de las Heras, *La construcción...*, p. 174.]

### 1573

**26-bis.** [ACSeg / Sig. C-233 (Fá.) / f. (¿) / sm.] Ytem da por descargo mil y setecientos y cinquenta y un maravedies que pago por libramiento del señor canonigo Antonio Gomez a Diego Sanchez, organista [probablemente por organero]... I m DII [II por CC] LI [ms]

## SIGLO XVII

### 1603

**27.** [Junio, 13] [ACSeg / Sig. AC., vol. 3 / f. 110v] [Tomado de López-Calo, n.º 955, p. 72: «Reciben a Antonio Cornejo por afinador de los órganos, con el salario de su antecesor Juan de Salas.»]

### 1604

**28.** [ACSeg / Sig. C-234 (Fá.) / f. r / Margen: «Afinador»] Ytem doscientos rreales que por libramiento del señor don Antonio del Hierro pago a Antonio Cornejo, afinador de organos, los seis mill de su salario y los ochocientos maravedies y los seiscientos y ochenta maravedies del trabajo y ocupacion que tubo en aluciar [sic] los cañones de los organos... VI m DCLCCC [ms]

### 1605

**29.** [ACSeg / Sig. C-234 (Fá-) / f. r / Margen: «Adereço de organo»] Ytem ciento y cinquenta rreales que por libramiento del señor don Antonio [del Hierro] pago a Antonio Cornejo, organista [por organero], a buena quenta de lo que a de aver del adereço y misturas que a hizo [sic, por hecho] en el organo grande... V m C [ms]

**30.** [ACSeg / Sig. C-234 (Fá.) / f. v / Margen: «Organo grande»] Ytem dio en descargo nueve mill y ochocientos y sesenta maravedies que por libramiento del señor don Antonio [del Hierro] pago a Antonio cornejo, organista [por organero], con que se le acabo de pagar las misturas del organo grande... IX m DCCCLX [ms]

### 1606

**31.** [ACSeg / Sig. C-236 (Fá.) / f. 14r / Margen: «Afinador»] Item dio en descargo seis mill maravedies que mostro aver pagado a Antonio Cornejo, afinador de organos, de su salario deste año... VI m [ms]

### 1607

**32.** [ACSeg / Sig. C-236 (Fá.) / f. 35r / Margen: «Afinador»] Este año no abiendo el afinador y asi no se le dio el salario... [nada]

### 1608

**33.** [ACSeg / Sig. C-236 (Fá.) / f. 59r / Margen: «Afinador»] Este año no vino el el afinador y asi no se le dio el salario... [nada]



**1609, 1610 y 1611**

34. [ACSeg / Sig. C-236 (Fá.)] [Nota: el «afinador» tampoco viene estos años]

**1612**

35. [ACSeg / Sig. C-236 (Fá.) / f. 173v / Margen: «Organos»] Ytem mas dio en descargo mill y cinquenta rreales que por libramiento del señor don Antonio del Hierro pago a Antonio, obrador maestro de organos, por acer unas trompetas reales y otras cosas, como consta del dicho libramiento y carta de pago... XXXV m DCC [ms]

[Nota: no se ve el pago por la pensión del órgano]

**1613**

36. [ACSeg / Sig. C-236 (Fá.) / f. 199v / Margen: «Afinador»] Ytem, que mostro aver pagado Antonio Cornexo [sic], afinador de organos, seis mil marvedies de afinar los organos este año... VI m [ms]

**1614**

37. [ACSeg / Sig. C-236 (Fá.) / f. 225r / Margen: «Afinador»] Afinador no bino este año... [nada]

[Nota: el «Afinador de organos» tampoco viene en el año 1615]

**1616**

38. [ACSeg / Sig. C-236 (Fá.) / f. 280r / Margen: «Afinador»] Ytem se le descargan diez y ocho mill y setezientos maravedies que mostro aber pagado a Antonio Cornejo, afinador de organos, de su salario y otras cosas que hiço en adereço de los organos este año, como constara por carta de pagos y libramiento... XVIII m DCC [ms]

**1618**

39. [ACSeg / Sig. C-238 (Fá.) / f. 17r / Margen: «Afinador»] No ha venido... [Nada, ver año 1620 (doc. 44), pues en realidad sí que vino]

**1619**

40. [Septiembre, 2] [ACSeg / Sig. AC., vol. 5 / f. 110v] [Tomado de López-Calo, n.º 1.159, p. 86: «Que el organista taña los miercoles en el organo pequeño a la misa.»]

41. [ACSeg / Sig. C-279 (Fá.) / f. 22r / Margen: «Afinador»] Ytem se le descargan seis mill maravedies que pago a Antonio Cornejo, afinador de los organos, de su salario deste año que los a afinado.... VI m [ms]

42. [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 63v / Índice: «A-Afinador organos...» / Margen: «Afinador de organos»] A de haver el afinador de los organos, que ahora es Antonio Cornejo, seis mill maravedies quando viene a afinarlos, de orden [del Cavildo] se le den cada un año... VI m [ms]

43. [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 64r / Índice: «A-Afinador organos...»] En el ocho de noviembre del 1619 dias pague al narrero [sic] que trajo el organo de la Lossa 42 [moneda] 8 [moneda] por cuenta del dicho Antonio Cornejo y carta de pago del arriero... [¿]

**1620**

44. [ACSeg / Sig. C-279 (Fá.) / f. 58v / Margen: «Antonio Cornejo»] Ytem se le passan en quenta siete mill setecientos maravedies que por libramiento del Señor Don Antonio del Hierro pago [a] Antonio Cornejo, afinador de los organos. Los seis mill que se le debia del salario del año de [difícil lectura: «I mil seiscientos»] y diezyocho, y cincuenta reales de reparar unos registros en el organo pequeño... VII m DCC [ms]

45. [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 64r / Índice: «A-Afinador organos... (f.) 64» / Margen: «Pagado en quenta»] Mas recivi quatro mil quinientos y setenta y dos maravedies con que me acabo de pagar el salario del año pasado de 1619... IIII m DLXII [ms]  
[Firmado y rubricado] Antonio Cornejo

46. [Marzo, 23] [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 110r / Margen: «Antonio Cornejo»] En 23 de março de 1620 pague por libranza del Señor Don Antonio, a Antonio Cornejo doscientos y veinte y seis reales (ç) y medio...

**1621**

47. [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 64r / Índice: «A-Afinador organos... (f.) 64»] [Febrero, 10] En diez de febrero 1621 recibio Catarina Ruiz, por Antonio Cornejo, doce reales a buena quenta.... [0] m CCCCVIII ms

[Marzo, 21] Mas recibio la Señora Caatarina [sic] Ruiz veinte y quatro reales a buena quenta del salario del señor Antonio Cornejo y lo firmo Antonio de Rueda, firmado en 21 de março de 1621 [Firmado y Rubricado] Antonio Rueda

[Abril, 22] Mas le dio a la Señora Catalina Ruiz catorce reales en 22 de abril, del 21 [1621], días, por cuenta del dicho firmado [Firmado y rubricado] Juan de Salazar?

Mas recivi ciento y veinte y seis reales con los cuales me acabo de pagar todo el año pasado de 1620 años [Firmado y rubricado] Antonio Cornejo

**1622**

48. [Agosto, 5] [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 64r / Índice: «A-Afinador organos... (f.) 64»] Recibi yo, Antonio Cornejo afinador de los organos, seis mil maravedis de mi salario del año de mil y seiscientos y veinte años [sic] y lo firme en 5 de agosto de 1622 días [Firmado y rubricado] Antonio Cornejo

49. [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 64v / Índice: «A-Afinador organos... (f.) 64» / Margen: «1622 / pasado en quenta»] Recivio Antonio Cornejo, afinador de los organos, seis mill maravedies de su salario del año de 1622... VI m [ms]

**1623**

50. [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 64v / Índice: «A-Afinador organos... (f.) 64» / Margen: «1623 / pagado organista»] Recivio Antonio Cornejo seis mill maravedies de su salario de afinar los organos del año de 1623... VI m [ms]

[Abril, 15] Recivido a quenta destas dos partidas [1622 y 1623] cinquenta reales en quinze de abril de este año... [Firmado y rubricado] Antonio Cornejo [Cancelado: «En 6 de agosto de 1624 años...», es el dato siguiente]

**1624**

**51.** [Agosto, 6] [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 64v / Índice: «A-Afinador organos... (f.) 64»] En seis de agosto de 1624 años recivi por Antonio Cornejo a quenta de las partidas de arriba diez reales, por orden que me envio desde Salamanca... [Firmado y rubricado] Pablo de Ossiga?

**52.** [Noviembre, 29] [ACSeg / Sig. AC., vol. 5 / f. 290r] [Tomado de López-Calo, n.º 1.244, p. 91: «Que se aderecen los órganos 'sin que el racionero Grespo dé cosa alguna'.»]

**53.** [Diciembre, 14] [ACSeg / Sig. C-278 (Fá.) / f. 64v / Índice: «A-Afinador organos... (f.) 64»] Recivio Antonio Cornejo, horganista, los maravedies restantes del año de veinte y dos y veinte y tres del salario del archivador [sic], y por berdad lo firme en Segovia a catorce de diciembre de 1624 años [Firmado y rubricado] Antonio Cornejo

**1625**

**54.** [ACSeg / Sig. C-285 (Fá.) / f. 84v / Encabezamiento: «Antonio Cornejo afinador de organos» / Margen: «1625»] A de haver de salario en cada un año por el cuydado de afinar los organos seis mill maravedis... VI m [ms]

**1626**

**55.** [ACSeg / Sig. C-279 (Fá.) / f. 227v / Margen: «Antonio Cornexo»] Ytem veinte y un mil seiscientos [¿setecientos?] y diez maravedies que por libramiento de dicho fabriquero pago a Antonio Cornejo, maestro de hacer organos, con los quales y ciento y treinta y quatro reales [y] quatorce maravedis que se le dieron en este año se le acabaron de pagar setenta ducados en que se concerto el adereco y trompetillas del organo segundo... XXI m DCCX [ms]

**56.** [Octubre, 22] [ACSeg / Sig. C-285 (Fá.) / f. 85r] En vente y dos de octubre de mill y seisçientos y vente y seis años recivi yo Antonio Cornejo del Señor Racionero Crixtohal de Legarda los seis mill maravedis que la fabrica me paga en cada un año y son de todo el de vente y çinco y lo firme dicho dia... [Firmado y rubricado] Antonio Cornejo

**1627 y 1628**

**57.** [ACSeg / Sig. C-240 (Fá.)] [Nota: el «Afinador de órganos», Antonio Cornejo, cobra lo mismo anualmente por su trabajo como pensionado del órgano]

**1629**

**58.** [ACSeg / Sig. C-240 (Fá.) / f. 57v / Margen: «Afinador de los organos»] Ytem veinte ducados que pago a Pedro de Santos, maestro de organos, que se le dieron por concierto por afinar los organos en este año... VII m D [ms]

**1630 y 1631** [van los dos años juntos]

**59.** [Abril, 7] [ACSeg / Sig. C-240 (Fá.) / f. 90v / Margen: «Afinador»] Ytem quatro cientos reales que pago a Antonio Cornejo, afinador de los organos, por libramiento del Señor don Tomas Serrano, [se han] de dar a siete de abril de treinta y uno por razon de afinar los organos hasta dicho dia del libramiento... XIII m DC [ms]

**1632 ó 1633**

**60.** [ACSeg / Sig. C-286 (Fá.) / f. 54v / Índice: «A-Afinador de organos... (f.) 54» / Encabezamiento: «Afinador de organos»] Dase de salario a Antonio Cornejo, afinador de organos vecino de Salamanca, seis mil maravedis en cada un año y hacedse pago quando viene a afinar los organos... VI m [ms]

**1632-1635<sup>4</sup>**

**61.** [Después de octubre de 1634] [ACSeg / Sig. C-240 (Fá.) / f. 162v / Margen: «Afinador de organos»] Ytem ciento veinte y seis reales que pago a Juan Cornejo, hijo de Francisco Antonio Cornejo, afinador de organos de la Santa Yglesia, que se le devia hasta quince de octubre del año treinta y quatro [1634] que murio, que lo demas habia cobrado y se le pasa en cuenta al Señor Canonigo Lopez en una de las nominas en su descargo. Entrego libramiento ajustado del Señor Don Thomas Serrano con carta de pago... IV m CCLXXXIII [ms]

**1634**

**62.** [Enero, 28] [ACSeg / Sig. C-286 (Fá.) / f. 132r / Índice: «L-Libramientos extraordinarios... (f.) 132»] Por libramiento del Señor don Thomas Serrano pague quinientos reales a Antonio Cornejo, afinador de los organos, los quales se le dieron por afinar los organos, su fecha en veynte y ocho de henero de 1634, de que di carta de pago con dicho libramiento... 17 m 000 [ms]

**1635**

**63.** [ACSEG / C-240 (Fa)] [f. 225r «Afinador de organos»]...

**1636**

**64.** [Enero, 23] [ACSeg / Sig. C-240 (Fá.) / f. 169v / Margen: «Juan Cornejo»] Ytem setecientos maravedies que por libramiento del Cavildo de veinte y tres de Henero de treinta y seis [1636] pago a Juan Conegero [sic, por Cornejo] de Aguilar, que se le mandaron dar de aguinaldo... [0] m DC [ms] [parece que falta una C]

**1637**

**65.** [Enero, 17] [ACSeg / Sig. AC., vol. 8 / f. 4v] [Tomado de López-Calo, n.º 1.378, p. 101: «Nombran afinador de los órganos a José Amador, en la plaza que estaba vacante por muerte de Antonio Cornejo, y con el mismo salario.»]

**1637-1646**

**66.** [ACSeg / Sig. C-240 (Fá.) / f. 225r / Margen: «Afinador de organos»] Nueve años y medio, hasta san Juan de quarenta y seis [1646], a seis mill maravedies por año y lo demas a cumplimiento de lo que se le haze bueno en esta partida es por razon de otros aderezos que hizo como consta de su libro de pagar a folio 51, y desde el san Juan de dicho año de quarenta y seis [1646] se le quito el salario... [65.276 maravedies]

---

<sup>4</sup> Van los dos años juntos.

**1651**

67. [Enero, 7] [ACSeg / Sig. C-288 (Fá.) / f. 59v / Margen: «Aderezo de los organos»] Ytem dozientos y cinquenta reales que por libranza del dicho Señor Canonigo Bemoral pago a Stevan [Esteban] Davila [sic] del adrezo que hizo en los organos de esta Santa Yglesia, como parecio de la dicha libranza, su fecha en setymo de henero de seis y cinquenta y uno [1651] que entrego con carta de pago... VIII m D [ms]

**1655**

68. [Agosto, 25] [ACSeg / Sig. AC., vol. 10 / f. 223v] [Tomado de López-Calo, n.º 1.628, p. 125: «Antonio Brocarte, organista, dice que los órganos tienen falta de aderezar, y que el afinador lo hará si el Cabildo le da 1.600 reales. Lo cometen a un canónigo para que lo ajuste.»]

69. [Diciembre, 18] [ACSeg / Sig. C-288 (Fá.) / f. 138r-v / Margen: «Aderezo en los organos»] Ytem se le pasan mil y quinientos maravedies que por libramiento del gobernador fabriquero de diez y ocho de diciembre de cinquenta y cinco [1655], y por acuerdo del Cabildo, pago a Estevan de Avila [sic] por tantos en que se concerto el adrezo que hizo en los organos de dicha Santa Iglesia, como parecio de dicho libramiento y carta de pago que entrego... I m D [ms]

**1664**

70. [Febrero, 4] [ACSeg / Sig. C-292 (Fá.) / Margen: «Sola»] Ytem 3 mill 400 maravedies pagados a Jaime de Sola por libramiento de 4 de febrero de 1664... III m CCCC [ms]

**1665**

71. [Julio, 3] [ACSeg / Sig. AC., vol. 13 (sig. ant.: «Cax. N.º 90º») / f. 148r / Margen: «Se adereçe el organo» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 1769, p. 138]... Este dia se propuso como el horgano grande estava muy maltratado y que oy estava en esta ciudad un maestro que los [sic] aderezaria y que aciendose al presente costaria mucho menos que no dilatandolo, y entendido por el Cavildo acuerdo que luego se trate de aderezar.

72. [Noviembre, 3] [AHPSeg, n.ºs. (259 y 260) / n.º 1.712 de Domingo Gil de Rozas / ff. 841r-844v] [Tomado de Louis Jambou, vol. II, doc. n.º 193, pp. 83-84:

«Escriptura del Organo de la Santa Yglesia

En la ciudad de Segovia a tres dias de el mes de nobiembre de mill y seiscientos y sesenta y cinco años ante mi el scrivano y testigos parecieron presentes de la una parte Don Francisco de Contreras Giron arcipreste y canonigo de la Santa Yglesia Cathedral de la dicha ciudad y fabriquero mayor della y de la otra Jaime de Sola maestro de hacer organos vecino desta dicha ciudad como principal deudor y obligado y el licenciado don Diego Geronimo de las Peñas canonigo de la dicha Sancta Yglesia como su fiador y llano cumplidor [...] y dixeron que esta tratado y concertado entre ambas partes en que el dicho Jaime de Sola aderece el organo de los dos que tiene la dicha Sancta Yglesia que es el que esta al lado del evangelio de todo lo que tubiere necesidad asi adereçandole en lo que ya tubiere como aciendo de nuevo lo que fuere menester segun y con las calidades circunstancias y condiciones que tienen echas firmadas de sus nombres [...] que entregan a mi el dicho escrivano para que aqui se inserte e yo el dicho scrivano las inserte que su thenor a la letra dice asi =

Memoria de la obra que sea de hacer en la Santa Yglesia por mandato de los Señores Dean y Cavildo.

Primeramente tres fuelles de costillas de aya a lo moderno de ocho cuartas de largo y cuatro de ancho guarnecidos con sus tablillas para que esten conservados con su conducto para llevar el ayre al secreto – (841v.) Mas un secreto de quarenta y cinco canales con sus tapas y registros partidos de mano derecha y mano hizquierda, a lo moderno, con su juego de benti-las y barillas a lo moderno – Mas un teclado nuevo de quarenta y cinco teclas blancas y negras- Mas un tablon que a de ir encima del dicho secreto para la composicion y disposicion de el flautado que esta en la cara de el organo y a de ir con el primor que le quiere el arte- Mas el movimiento de los rexistros que ayan de ser los palos de nogal con tres bolillas torneadas con sus yerros adentro.

Mas a de quedar al tono natural con la capilla-

Las mixturas que ha de llevar el dicho organo de mas de las que tiene-

Primeramente una docena abierta y partida lleva quarenta y cinco caños que el caño mayor cinco quartas y media-

Mas una quincena abierta y partida lleva quarenta y cinco caños-

Mas un decinobena partida mano izquierda y mano derecha lleva quarenta y cinco caños-

Mas una zimbala compuesta de tres caños por punto que entre el caño mayor en veinte y novena y sus compuestas y buelta a reiterar el cesolfaut el nuebe en veinte y dosena y sus compuestas y suba hasta el negro de cesolfaut en medio y en el negro buelba a reiterar en quincena y sus compuestas que con esta composicion es una zimbala muy argenteada y muy brillante partida de mano yzquierda y mano derecha lleva ciento y treinta y cinco caños-

Mas una corneta de medio arriba compuesta por cinco caños por punto que entre el caño mayor en octava del flautado y lleva su docena, su quincena, su decisetena, su deinoventa, y consiste el hacer esta corneta en la disposicion de la cañuteria lleva ciento y veinte caños- Mas se a de poner el tembleque en el conducto-

Y es condicion que así mismo aya de hacer en dicho organo un flautado tapado con el otro teclado en octava del flautado principal y a de llevar este tapadillo otra octava para que le de mas cuerpo y se a de desacer el secreto que ahora tiene para darle otra disposicion y sea de asoclar el secreto y ventillas (842r.) y por todo ello segun va declarado en estas condiciones se le a de dar y pagar siete mil reales de vellon pagados tres mill reales luego que empieze la obra y lo demas que son cuatro mill reales los mil para mediado quaresma y para el dia de san Juan de Junio mill y quinientos reales y los mill y quinientos reales restantes para el dia que se acabare la obra que a de ser para el dia de Navidad fue de mill y seiscientos y sesenta y seis en toda perfezion y a contento y a satisfacion de los señores Dean y Cavildo que entiendan de ello = y es declaracion que por toda la obra de el dicho organo segun las dichas condiciones excepto la ultima dellas se le dan los seis mill y quinientos reales con condicion que si el dicho flautado de dicha ultima condicion tubiere y mereciere mas cantidad de los dichos quinientos reales lo que le pareciere mas valor y se tasare por los señores maestro de capilla y el Racionero Brocarte organista que se a de pagar satisfacer [...] – Y es condicion que para asentar los fuelles y para lo demas que fuere necesario adereçar en la caxa se le aya de dar un carpintero que le ayude a costa de la fabrica – Y es condicion que si durante dicha obra faltare o muriere el dicho Jaime de Sola que se haya de tasar lo que tubiere obrado y si hubiere reçivido mas dinero de lo que ymportare lo a de volver y si menos se le a de hacer bueno a sus herederos, las cuales condiciones firmamos nos Don Francisco de Contreras Giron Arcipreste y canonigo de la Santa Yglesia y fabriquero mayor della y Don Diego Geronimo de las Peñas canonigo de dicha Santa Yglesia y Jayme de Sola maestro de organos en Segovia a tres noviembre de mill y seiscientos y sesenta (842v.) y cinco años... [Sigue la escritura reiterando las clausulas citadas en las condiciones]

[844v / Testigos] Licenciado don Christobal Galan maestro de capilla de la Santa yglesia, licenciado Antonio Brocarte Razionero de ella y organista, Fructos Gonzales secretario del cabildo.

[Firman] Don Francisco Contreras Giron, Diego Geronimo de las Peñas, Jaime de Sola, ante mi, Domingo Gil.»

### 1666

73. [Junio, 16] [ACSeg / Sig. C-292 (Fá.) / Margen: «Horgano»] Item 1 mill maravedies pagados a Jayme de Sola por quentta de el horgano, consto de su recibo de dieciseis de junio de mil seiscientos sesenta y seis... [1 m ms]

74. [Julio, 31] [ACSeg / Sig. C-292 (Fá.) / Margen: «Horgano»] Item 21 ducados? 142 maravedies que por recibo de treinta y uno de julio parece aber pagado a Jaime de Sola del adereço del organo...

75. [Octubre, 4] [ACSeg / Sig. C-292 (Fá.) / Margen: «Horgano»] Item 1 ducados 304 reales pagados a Jaime de Sola por quenta de el organo, consta de su recivo de 4 de octubre de 1666...

### 1667

76. [Enero, 16] [ACSeg / Sig. C-292 (Fá.) / Margen: «Horgano»] Item 600 reales? que en dieciseis de henero de 1667, como consta de su recibo, pago a Jayme de Sola a cuenta del organo...

77. [Junio, 8] [ACSeg / Sig. C-292 (Fá.) / Margen: «Horgano»] Item 10 mil 200 maravedies pagados, por libramiento del señor fabriquero de ocho de junio de 1667 a Jaime de Sola por quenta del adereço del organo... 10 m 200 [ms]

78. [Diciembre, 4] [ACSeg / Sig. C-292 (Fá.) / Margen: «Horgano»] Item 18 mil 683 maravedies pagados a Jaime de Sola, por libramiento del fabriquero de 4 diciembre de 1667, con que se acavo de pagar el libramiento de 1? D? 300 reales.... 18 m 683 [ms]

### 1671

79. [Abril, 10] [ACSeg / Sig. AC., vol. 14 (signatura antigua: «Caxon 90º») / f. 157v / Margen: «El salario del organista» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 1.841, p. 146]... Este día se dio comission al Señor Don Francisco de Contreras, Arcipreste y canonigo fabriquero mayor, para que ajuste con Jayme de Sola, Maestro de hacer Organos, el salario que se le a de dar por cuydar de los desta Santa Iglesia y lo que se ajustare se le pague por quenta de la fabrica.

80. [Junio, 20] [ACSeg / Sig. C-292 (Fá.) / Margen: «Horgano»] Ytem 5 mil 100 maravedies que por libramiento del señor fabriquero de 20 de junio de 1671 pago a Jaime de Sola de el aderezo de el horgano... 5 m 100 [ms]

**1683**

**81.** [Agosto, 4] [ACSeg / Sig. AC., vol. 17 / f. 78r / Margen: «Se da ayuda al organista / y azetta la manda.» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 1953, p. 158]... Leyose una petticion dell Racionero Bartholome de Longas, organista desta Santta Yglesia, en que dezia que para la composicion de los organos della fazia de luego dar para su ayuda zien ducados pagados en dos años a zinquenta cada uno y que ansí mesmo suplicava al Cavildo sea servido de darle lizenzia para que por mes y medio pueda yr a su ttierra a ttomar los ayres para ber si con ellos podia alentarse mas por aversselo assí aconsejado los medicos, y entendido uno y otro por el Cavildo azepto la manda de los dichos cien Ducados para quando llegue el caso dell aderezo de los dichos organos y que [cancelado: “para”] la lizenzia que pide para yr a su ttierra se le concede por dicho tiempo conttandossele por dias como a los demas Señores Prevendados quando estan fuera.

**82.** [Noviembre, 8] [ACSeg / Sig. AC., vol. 17 / f. 91v / Margen: «Se aderece el organo y se aga ropa blanca para los sagrarios» / «Cabildo ordinario spiritual»] [Citado por López-Calo, n.º 1.975, p. 158] Estando juntos capitularmente lo Señores Dean y Canonigos de la Santa Yglesia de Segovia por la mayor parte del voto secreto se acordo que luego y sin dilacion se adereze el organo y agan todo el recado necesario de albas y amitos que se necesitare para los sagrarios alto y vajo por necesitarse dello.

**1684**

**83.** [Enero, 19] [ACSeg / Sig. AC., vol. 17 / f. 100r / Margen: «Se llame para que se recurra a Jayme de Sola para aderezar los organos» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 1.960, p. 159]... Asimesmo se mando llamar para si se recibira a Jaime de Sola con salario para cuidar de templar y componer lo organos.

**84.** [Enero, 26] [ACSeg / Sig. AC., vol. 17 / f. 101r / Margen: «Se reciva a Jayme de Sola para afinar lo organos» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 1.962, p. 159]... Estando juntos capitularmente los Señores Dean y Cavildo de la Santa Iglesia de Segovia llamados por su portero per diem ante para nombrar persona que cuyde de los organos en componerlos y afinarlos por la mayor parte del voto secreto se eligio para ello a Jayme de Sola vecino desta ciudad con el salario de veinte y quatro fanegas pan por mitad [trigo y cebada] que antes se le avia señalado y con la calidad de que asista a este efecto todas las veces que fuere necesario y se le ordenare.

**85.** [Marzo, 10] [ACSeg / Sig. C-300 (Fá.) / sf. / Margen: «Antonio de Ortega»] Ytem cien reales que por otro libramiento del Cavildo de diez de março de dicho año [1684] pago al dicho Antonio de Ortega, organista [por organero], para ayuda a los gastos de la enfermedad que tubo... [3.400 ms]

**86.** [Agosto, 28] [ACSeg / Sig. C-300 (Fá.) / sf. / Margen: «Antonio Ortega»] Ytem quatrocientos reales que por otro libramiento de veinte y ocho de agosto de dicho año [1684] pago a Antonio de Ortega, Maestro de hacer organos, por el adereço que hizo en el organo realexo de dicha Santa Iglesia... [13.600 ms]

**87.** [Agosto, 30] [ACSeg / Sig. AC., vol. 17 / f. 137r / Margen: «Se llame quien aderece los organos» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 1.970, p. 159]... Acordose se llame



para el miercoles proximo para si se recibira a Domingo Chavarria para adereçar los organos por aver muerto Jayme de Sola que estava nombrado.

**88.** [Septiembre, 6] [ACSeg / Sig. AC., vol. 17 / f. 139v / Margen: «Se recibe a un Maestro de acer Organos» (con mano diferente y posterior: «Vino a residir en 1º de Septiembre de este año») / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 1.972, p. 160]... Este dia se recibio a Domingo Chavarria, Maestro de acer Organos, para adreçar los de esta Santa Iglesia con salario de veinte y quatro fanegas de pan por mitad trigo y cevada que era el mismo que tenia por esta ocupacion Jayme de Sola y con obligacion de que las Visperas o ante Visperas de festividades de primera o segunda clase lo aya de recorrer y refinar = y este salario se entienda correr desde el dia que viniera [a] residir en esta ciudad.

### 1686

**89.** [Octubre, 23] [ACSeg / Sig. AC., vol. 18 / f. 40r / Margen: «Maestro de azer organos pretende serlo de esta Santa Iglesia» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.002, p. 162]... Leyose una peticion de Antonio de Ortega, Maestro de hacer Organos, pretendiendo la plaza para adreçar los de esta Santa Iglesia respecto de estar boca por muerte de Domingo Chavarria, y entendida por el cavildo se cometio a el señor fabriquero mayor.

### 1688

**90.** [Marzo, 26 y 27] [AHPSeg / Prot. n.º 1.739 de Domingo Gil de Rozas (1687-1692)] [To-  
mado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXXXVIII, pp. 2.687-2.690:

«Obligacion de Cavildo De la Cajas De los organos

En la Ciudad de Segovia a veinte y siete de Março del año de mill seisçientos y ochentta y ocho ante mi el scrivano y Testigos Parecieron de la una parte el señor Don Manuel Lopez Bernaldo canonigo de la Sancta Yglesia Cathedral de dicha Ciudad y Fabriquero Mayor de la fabrica de ella = Y de la otra Martin de Mendicabal Vecino de dicha Ciudad y Maestro de arquitectura y dijeron que el dicho Martin de Mendicabal se obliga A favor de Los Señores Presidente y Cavildo de dicha Sancta Yglesia Patronos de dicha fabrica y del dicho Canonigo Don Manuel Lopez Bernaldo como tal fabriquero de hazer dos cajas para los organos de dicha Sancta Yglessia – segun y en la conformidad de la Traça que esta dada y firmada de dicho señor Canonigo y dicho Martin de Mendicabal la qual an aquí por expresa. Y con las condiçiones de la memoria que assimismo firmada de los dichos otorgantes entregan a mi el dicho scrivano para que aquí las inserte su thenor de las quales es el siguiente-----

Aquí

Con las quales dichas condiçiones y en conformidad de la dicha Traça de dicho Martin de Mendicabal se obliga de dar acabadas dichas dos Cajas en toda perfeccion la una para en todo el mes de Junio y la otra en todo el mes de septiembre deste presente año de mill seisçientos y ochenta y ocho a toda Costa y Puestas y asentadas en los sitios que se le ordenare y a satisfaccion de dichos Señores presidente y Cavildo los quales son cumpliendo el dicho Martin de Mendicabal y estando dichas Cajas a toda su satisfaccion y arregladas a dicha Traça y condiçiones e demas de compelerle por todo riggor de dechero y via executiva y Puesta y sentadas para los dichos dias, puedan Traer un Maestro de arquitectura destta dicha Ciudad o fuera della para que a Costa de dicho Martin de Mendizabal las ponga en toda perfeccion el qual les pagara la Costta que hubieren tenido Dinero que hubiere reçibido y con mas todas las Costtas y Daños que se les hubiere seguido a dichos señores y quinientos maravedis de salario que pagara a la persona que dichos señores Embiaran a buscar dicho Maestro fuera destta dicha Ciudad o a otra qualquiera Diligencia que Toque a el Cumplimiento

destta scriptura. Por cada Un dia de Yda estada y bueltta hasta la Real Paga sin embargo de qualquier ley o pregmatica que haya en contrario que renuncia y por todo se le execute?. Y la liquidazion assi de las costtas y gasttos que se hubieren seguido de dicha fabrica como de los dias de ocupacion lo deja Diferido en la declaracion con Juramentto de la persona que le haya de haver sin que sea necesario otra como prueba ni Justificacion, aunque de derecho se requiera = Y dicho señor Canonigo Don Manuel Lopez Bernaldo se obliga en nombre de la dicha fabrica de dar y pagar a dicho Martin de Mendicabal por dichas dos Casas seis mill y seiscientos Reales de vellon pagados doscienttos reales cada semana siendo la primera Oy dia de la fecha y assi consecutibo hasta pagarle quatro mill y seisçientos reales y los dos Mill Resttanttes los a de pagar dicho señor Canonigo haviendo acabado y puesto dichas dos cajas en Toda Perfeccion quando se asientte cada Una Mill reales = = Al cumplimentto de la qual Cada Partte por lo que le Toca obligaron el dicho señor Don Manuel Lopez Bernaldo Los Bienes y renttas de dicha fabrica y el dicho Martin de Mendicabal su persona y bienes Muebles y raices havidos y Por Haver Dieron Poder a las Justicias y Jueces de su fuero y Jurisdiccion a quien se sometieron y por espeçial sumision El dicho Martin de Mendicabal al fuero y Jurisdiccion del señor Correxidor o su lugartheniente que son o fueren destta dicha Ciudad de Segovia Ynsolidum para que como sus Jueçes competentes y el susodicho su Domiciliario como al presente lo es les Compelan y al dicho señor Canonigo los de su fuero al Cumplimiento y paga de estta scriptura Como por sentencia en cosa Juzgada renunciaron las leyes y derechos de su favor y la general en forma y el dicho señor Don Manuel Lopez Bernaldo en capitulo obduardos Juam de penis de solutionibus y el dicho Martin de Mendicabal su propio fuero Jurisdiccion Domicilio y prebilegio y la ley sit combenerit de jurisdicione omnium Judicum y assi lo Dijeron y otorgaron y Un Traslado para cada parte el suyo y lo firmaron a quienes yo el dicho sscribano Doy fee que conozco siendo Testigo Domingo Gil de Villodas, Joseph Gonçalez y Don Gaspar de Quiros vecinos y estantes en dicha Ciudad = = baja entre rep.s de mas compelerle por todo rigor de derecho y bia executiva

[Firmado] Manuel Lopez Bernaldo / Martin de Mendicabal / Ante Domingo Gil

Digo yo Martin de Mendicabal Maestro en arquitectura Me obligo la Traza Elijida por Vuestra Señoria y firmada de el Señor Don Manuel lopez Bernaldo Canonigo y fabriquero de esta Sancta Yglesia ejecutarla con las Condiciones siguientes.-----

Primeramente el pedestral en que se asientta devajo de el Teclado enttrepañado o boquilla y sus lados con sus tenpanos y ttanbanillos y carttelas las quales se rreziben Toda la obra = = Y enzina de el dicho pedestal carga una cornissa de dos pies de alto con frisos calados como demuestra la ttraza y en el zenttro de ella ba la caja en el biento y el Secretto y el ttablon en que se asienttan los caños de fachada.-----

Yttem es condizion que enzima de la dicha cornissa lleba çinco Ordenes de caños la primera que es la de el medio Tiene de alto catorze palmos las dos que se siguen de cada lado el primer çinco palmos de alto, dos palmos y medio de ancho y la otra de el extremo Tiene de alto ocho palmos Tres palmos y ttres dedos de ancho y la de el medio Tiene quatro palmos de ancho.-----

Yttem es condizion que las dichas cinco ordenes ban adornadas con seis pilastras de fachada y quatro por los lados Vaziados y ttallados de ttalla menuda con sus tarjettas y festones y en cada Orden sus remattes de ttalla con sus diferencias las Unas a las otras y sus dos escudos en cada Una y Remattandose con sus cornisas asi en los aranques de las diferencias de adorno como Rematte, de ttodas las pilastras.-----

Yttem es condizion que enzima de las dichas ordenes en la de los dos extremos dos anjeles tocando clarines o trompetas su echura a de ser cuerpos enteros y bestidos de ropa y su altura a de ser seis palmos enzima de las dos ordenes pequenas se asienttan dos argotantes que ban acompanando las pilastras que zierran la caja de el medio y la dicha caja prinzipal

se rrematta con la cornissa con sus tarjettas y festones y su rrematte del ttodo el con ocho carttelas y su corona.-----

Yttem es condizion que por la parte de atras a de llebar Tres puerttas ensamblados y bestidos de lienzo por la Una partte para pintar de apariencia y las cornisas de arriba Como son de architettura los e de bolber por la parte de atrás y asimesmo Con las dichas condiziones me obligo de dar acabados y asentados en seis mil y seiscientos Reales de Vellon dejando mil Reales en cada Una y dandome duzienttos Reales cada Semana desde el savado beintte y siete de El Corriente la Una caja la e de asenttar en ttodo el mes de Junio y la otra El mes de Septiembre. Segovia y Marzo beinte y seis de Mil y seiscientos y ochenta y ocho años

[Firmas] Manuel Lopez Bernaldo / Martin de Mendizábal.»]

### 1689

91. [Enero, 12] [ACSeg / Sig. AC., vol. 18 / f. 148v / Margen: «Las cajas de los organos» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.026, p. 163]... Martin de Mendizabal por su peticion dijo aver acavado las dos cajas de los organos desta Santa Iglesia en cuya obra auia excedido en alguna manera segun su traza y diseño suplicando al Cavildo que por esta razon se le diese alguna ayuda de costa; aviendolo entendido acordo que los señores fabriquero mayor y comisarios lo bean e ynformen de lo que les pareciere.

92. [Julio, 31] [ACSeg / Sig. C-247 (Fá.) / sf. / Margen: «Antonio de Ortega»] Ytem seiscientos reales que por otro libramiento de treinta y uno de Jullio del dicho año [1689] pago a Antonio de Ortega, maestro de organo, en que se ajusto un tablon que hiço para el organo desta santa Iglesia... 20 m 400 [ms]

### 1690

93. [ACSeg / Sig. C-305 (Fá) / sf. / Margen: «Aderezo en el organo / (Recibo) nº 52»] Ytem dos mil y cinquenta reales? que parece pago a Juan de Ribera, habitante de Salamanca, maestro de acer organos, los mil y setecientos para el aderezo que izo en el de esta Santa Iglesia en virtud de libramiento del señor Don Manuel Lopez y los quatrocientos en virtud de libramiento del Cabildo de ayuda de costa; entregados...

### 1691

94. [Septiembre, 17] [ACSeg / Sig. AC., vol. 19 / f. 48v / Margen: «Maestro de órganos» / «Cabildo extraordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.075, p. 168]... Estando juntos capiturlarmente los señores Dean y Cavildo de la Sancta Iglesia de Segovia [dijeron] como se hallava en esta Ciudad un Maestro de hacer Organos de la de Salamanca y que aviendo reconocido el de esta Santa Iglesia hallava estar defectuosso y que se ofrecia a componerle que el Cavildo determinase lo que fuese servido, aviendolo entendido acordo que los Señores Comissarios de la fabrica con el señor fabriquero mayor lo vean y dispongan lo que les pareciere que conbiene.

### 1693

95. [Febrero, 17] [ACSeg / Sig. AC., vol. 19 / f. 134v / Margen: «Se busque un Maestro de Organos» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.098, p. 169]... Estando juntos capiturlarmente los señores Dean y Cavildo de la Santa Iglesia llamados por su portero per diem ante por la mayor parte del voto secreto se acordo que el señor fabriquero Mayor y los señores Comisarios de la fabrica se informen de los Maestros de hacer Organos que se

hallaren mas famosos y que obras an echo por si son de toda estimacion para tratar de componer el organo de que se ussa en esta Santa Iglesia y de adornar el que falta.

**96.** [Septiembre, 31 (dato de 8 de octubre de 1692)] [ACSeg / Sig. C-304 (Fá.) / f. 149r / Índice: «Libramientos» / Margen: «(Recibo) n° 98»] En 31 del dicho [septiembre de 1693] pague otro [libramiento] de 400 reales dado por el Cabildo el 8 de octubre de 1692 a favor de Juan de Rivera, Maestro de hazer organos... 13 m 600 [ms]

### 1696

**97.** [Noviembre, 5] [ACSeg / Sig. AC., vol. 20 / f. 146r / Margen: «Se llame para tratar de organos» / «Cabildo ordinario spiritual»] [Citado por López-Calo, n.º 2.145, p. 173]... Este dia se propuso la necesidad que esta Santa Iglesia tenia de organos para la celebracion y maior decencia del culto divino y para tratar de ello y discurrir medios para este efecto acordo se llame para el primer cabildo.

**98.** [Noviembre, 16] [ACSeg / Sig. AC., vol. 20 / f. 149v / Margen: «Se haga un organo» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.149, p. 174]... Estando juntos capitularmente los señores Dean y Cavildo de la Santa Iglesia de Segovia, llamados por su portero per diem ante para tratar de la fabrica y medios para hacer organos, por la grande necesidad en que oy se halla esta Santa Iglesia, para la celebracion y solemnidad de los divinos officios, aviendose ablado sobre ello capitularmente por la mayor parte del voto secreto acordo que por ahora se haga un organo en la mejor forma que sea posible, y para que se execute con toda brevedad y dar principio a tan precissa obra se tomen a censo dos mil ducados de plata de los caudales de las obras pias, que hubiere en las arcas sobre los bienes y rentas de la Messa Capitular, precediendo para ello informacion de utilidad y licencia del Ordinario, siendo necessaria; y que assimismo para su continuacion se saquen por termino de tres años quinientas fanegas de pan por mitad en cada uno, de lo que se hubiere de repartir en la çedula de prestamos, comenzando desde el que viene de seiscientos y noventa y siete = Y para que en nombre del Cavildo otorguen las scripturas del dicho censo, disposicion de la obra, vuscar un Maestro de credito e inteligencia en este ministerio y lo demas necesario para este efecto nombro por sus comisarios a los señores Doctor Don Miguel Francisco Guerra Maestrescuela y canonigo, Don Miguel Perez de Lara, Don Francisco Carrion, y Don Juan Rodrigo Frechel, canonigos con asistencia del señor fabriquero mayor ad decidendum: y para que reconozcan los caudales y rentas de la fabrica y con que cantidades podra ayudar para la dicha obra, y con suposicion de que durante la fabrica del dicho organo, no se ha de ejecutar otra ni mas que lo necesario y esencial en esta Santa Iglesia; y de hacerlo assi determinado el Cavildo mando se participe al Señor Obispo. [Firmas] Dean / Ante mi, Alonso de Dueñas, Secretario.

### SIGLO XVIII (HASTA 1770)

#### 1700

**98 bis** [junio, 25] [ACSeg / Sig. AC., vol. 21 / f. 106r] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. II, p. 2.173 y nota n.º 12: «En cabildo ordinario de 25 de junio (viernes) don Manuel pregunta a los capitulares que, puesto que ya se está tratando el ajuste del órgano nuevo, si debe hacer frente a los pagos de los gastos, conforme se previene en la donación; comentan los reunidos sobre el particular y deciden diferir el acuerdo hasta el cabildo inmediatamente posterior.»]

**99.** [Julio, 7] [ACSeg / Sig. AC., vol. 21 / f. 109v / Margen: «Sobre el ajuste del órgano» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.182, p. 177] ... Este dia los señores Don Juan

Rodrigo Frechel y Don Manuel Garcia de Zevallos dieron cuenta de aver tratado de ajustes con el Maestro que ha de hazer el organo y auiendo echo las plantas de las voces y con forma en que se ha de executar pidio sesenta y dos mil reales por el, y haziendo el computo de que la caxa costara catorze mil reales en blanco les parecio a dichos señores que con los efectos de la donacion y poco mas se podra hazer segun la quenta que prudencialmente han hecho, si bien no lo pueden asegurar por cierto hasta que las quantas se liquiden, se cobre y pague lo que se debiere, por cuya razon hizieron esta representacion al Cabildo para que determine si se ha de ejecutar en las formas que se ha trazado y a esta costa, o si se ha de regular la fabrica de dicho organo sin exceder de lo que importare la donacion e entendido que el Cabildo acordo que dichos señores lo dispongan en la forma que han discurrido y sea dicha alhaja de primor; pues en caso que falte alguna porcion siendo la piedad y zelo de todos tan igual, ninguno dejara de alentarse a dar lo que pudiere procurando todos con emulacion santa se perfeccione obra tan precissa al culto divino. [Nota: Sobre el término «donación», que aparece dos veces en el acuerdo, ver la nota de López-Calo en este número]

100. [Julio, 12 / Memoria de junio, 23] [AHPSeg (n.ºs. 193 y 260) / n.º 1.755 de Domingo Gil de Rozas / ff. 302r-309r] [Tomado de Louis Jambou, vol. II, doc. n.º 259, pp. 123-124:

«Escriptura de el organo de la Santa yglesia

En la ciudad de Segovia a doze de jullio del año de mill y setezientos ante mi el escrivano y testigos los señores Lizenciado Don Manuel de Xunguito Dean de la santta yglesia Cathedral de dicha ciudad Don Juan Rodrigo Frechel Lizenciado don Manuel Garzia Ceballos Don Juan Bautista de San Juan Don francisco de Bera Lorençana canonicos de dicha Santa yglesia y comisarios y personas diputadas por el Ilustrisimo Señor Don Bartolome de Campo y Matta obispo que fue de estta dicha ciudad de Segovia y su obispado y al presente de la de Plasencia para que se aga la fabrica de un organo en dicha santta yglesia cathedral de esta dicha ciudad de Segovia que por la donazion hordena su Ilustrisima a dichos señores comisarios en su nombre de la una parte y de la otra don Pedro de liborna y Chavarria artifice y maestro de açer organos becino de la villa de Madrid por si mismo y como principal deudor y cumplidor y obligado y en el nombre de Doña Catalina Salazar su mujer vezina de ella y en birtud de su poder [...] (302v.) como fiadora de el dicho don Pedro Liborna [...] = y dixeron dichos comisarios que poniendo en execucion lo que el dicho Ilustrisimo Señor Don Pedro Ocampo y Matta tienen hordenado por la dicha donazion an trattado con el dicho Don Pedro de Liborna Echebarria de que a de açer el organo para dicha Santa yglesia de Segovia segun las trazas que firmadas de ambas partes quedan en poder de dichos Señores comisarios y segun ellas a de açer dicho organo dicho Pedro de Liborna con las condiziones contenidas en la memoria firmada de dicho Don Pedro de Liborna su fecha de beinte y tres de Junio de este dicho año [...] las quales dichas condiziones y forma de açer dicho organo aqui las an por bueltas a poner y expresar y le a de (303r.) acavar dicho Maestro en toda perfeccion [...] dentro de año y medio que corre desde oy dia de la fecha y acavado y perfeccionado para el dicho tiempo le an de ber las personas y maestros que mandare y elijieren dichos Señores y declarando tener algun defecto y no ser en conformidad de las traças y condiziones a de ser de costa de los dichos don Pedro de Chavarria y su muger el ponerle en ttoda perfeccion y pagar a dichos Maestros que asi lo vieren = que el Metal a de ser de Plomo y de estaño de el mas fino que se allare y no lo trayendo se pueda traer a costa de el dicho Don Pedro y su muger [...] (303v.) = esto por quantto se le a de dar a dicho Maestro para azer dicho organo sesentta Mill reales de Bellon en esta forma = primeramente se le a de dar y pagar [...] la cantidad que ymportare la madera que comprare para dicha fabrica y organo aviendola puesto y almazenado en esta dicha ciudad en la parte que mandaren dichos señores comisionarios [...] y lo mismo sea de executtar con el Metal y plomo y demas materiales poniendolos todos en esta

dicha ciudad a disposizion de dichos señores comisarios quienes bien lo pagaran y sus portes por cuenta de los sesenta mil Reales [...] se a de pagar [...] treinta mill Reales demediada la obra mitad que son otros treinta mill Reales acabada y fenezida y en toda perfeccion [...] y a vista de Maestros de el dicho arte [...] (304r.) y tambien se declara que dentro de ocho meses que corren desde oy dia de la fecha se le a de dar a dicho maestro la caja para dicho organo [...] con advertencia que antes dos meses de dichos ocho se a de ber dicha caja para ber si tiene algun defecto = y asimismo la madera que se ofrezere en dicho organo yndependiente de la caja a de ser por cuenta del dicho Maestro y su muger [...] (304v.) Testigos: Don Bonifacio Gomez, Don Francisco Martin Garcia Meuslen, y Don Juan Garcia de Ayusso racioneros. Firman: Licenciado Don Manuel de Junguito Dean, el licenciado Juan Reverendo Freche, Manuel Garcia Ceballos, Juan Baptista de San Joan, Licenciado, Don Francisco de Ver, Don Pedro de Chavarria Liborna.

(307r) Memoria que Don Pedro de Chavarria aze para el organo que se a de azer en la cathedral desta ciudad de Segovia cuyas mixturas, y condiciones son las siguientes.

Primer flautado con su lleno.

Flautado de 26 palmos cuya composicion sea de dividir en 5 castillos conforme pide la traza que an de adornar la fachada advirtiendo que los tres primeros baxos quedan dentro de la caja por ser de madera, y el quarto que es feaud es el primero que canta en la fachada consta este flautado de 45 caños 45

Otro flautado de 13 palmos para acompañar y consta en ese de 45 caños 45

Mas el registro de la otava avierta que consta de 45 caños 45

Mas un registro de doçena clara con 45 caños 45

Mas el Registro de la quinzena que consta de quarenta y cinco caños 45

Mas un Registro de decinovenia que consta de 045

Mas el Registro de lleno de cinco caños por punto con las haumentaciones necesarias y en (307v.) tra cantando el primer caño en quinzena consta de 225 caños 225

Mas un registro de cimvala de quatro caños por punto y canta el primero en veinte y dosena consta de ciento y ochenta caños 180

Segundo lleno.

Un flautado tapado para acompañar a voces delicadas y sirve para acompañar el Registro de ecos 45 caños 045

Mas un Registro de nasarte en dosena que consta de 45 caños y esta diferencia a de ser haussada 045

Mas otro Registro de nasarte en quizena, y consta de 45 caños y esta diferencia a de ser haussada 045

Mas un registro de sexquialtera que consta de 45 caños 045

Terçer lleno.

Primeramente un Registro de Claron de cinco caños por punto con el qual se aze corneta en todo el organo consta de 225 caños 225

(308r.) Y este Registro de claron dividido en dos rregistros la composicion de el un Registro aze churumbelado que es una mixtura muy sobre saliente y echando ambos registros aze el Registro de el claron. Mas un Registro de Corneta magna con secreto de por si lebandado del principal tres cuartas de alto para que suene mucho consta de seis caños por punto y tiene 270 caños 270

Mas otra Corneta Real que su secretillo aparte y esta levantado de la corneta magna tres pies para que esten desaogados para afinar aze ecos y contra ecos con sus movimientos a los pies, y su arca donde se cierra esta dicha corneta, y tiene seis caños por punto consta de 144 caños	144
Mas un Registro de Clarin que a de acer ecos y contra ecos con el Clarin de la fachada y esta dicha diferencia a de estar en el arca de los ecos de corneta y sus movimientos an de estar a los pies y consta de veinte y quatro clarines	024
Misturas de lengua.	
Un juego de trompetas Reales anchos de diapason para que llenen la Yglesia (308v.) y los quinze caños baxos con piezas postizas y todos los zoquetes torneados, y las canillas de vronze asi esta mistura como todas las demas de lengua, y consta de 45 caños	045
Mas un medio registro de baxoncillos de mano yzquierda que consta de 21 baxoncillos	21
Mas dos juegos de clarines que an de coxer toda la fachada en forma de artilleria que consta de 48 clarines, y estos son dos medios registros de mano derecha	48
Mas un registro de (tachado: mano) dulzaynas que consta de 45	45
Mas ocho peanas a los pies con sus contras y son caños de madera los quales sirven par aprofundar los llenos	08
Mas ocho trompetas Reales con sus peanas a los pies de entonacion de treze y rejistro aparte, y sirven para dar cuerpo a los llenos	08
Mas quatro timvales los dos por delasolrre y los dos por (tachado: de) alamire	04
Mas un secreto gradatin con sus tornillos echizos.	
Mas quatro tablones para conducir el viento a la fachada al flautado de veinte (309r.) y seis al de treze y a los clarines.	
Mas un teclado de marfil, y los negros de ebano embutido.	
Mas quatro fuelles de marca mayor que coxan todo el sitio del arco.	
Mas quatro ruedas para levantar los dichos fuelles.	
Los movimientos an de ser de yerro para la permanencia de la obra, los tiradores de nogal, y las volas de box.	
Este organo, y misturas es que are, y dare a satisfacion de los señores Dean y Cavildo desta santa yglesia Cathedral de Segovia a vista de organistas o maestros peritos en mi facultad. El tiempo necesario para hacer esta obra es año y medio, y si la caja se abreviara sera mas breve la obra y esto es mi sentir y disposicion a cuyas condiciones referidas me obligare con mi persona y bienes Segovia y 23 de junio de 1700 años.	
Firma: Don Pedro de Echevarria Liborna.	
A pie de página se añade de otra letra y tinta: Mas un registro de rezinbala = mas una gaita y dos paxaros mas una rueda de cascabeles.»]	

**101.** [Julio, 12] [ACSeg / Sig. AC., vol. 21 / fol. ç / Margen: «Que se otorgo la escritura con el Mayordomo» / «Cabildo ordinario»] [(López-Calo no lo cita) / Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXXXIX, p. 2.691: «... ‘El Señor Don Manuel Garzia de Zevallos hizo relacion de aver otorgado la escritura con el Mayordomo con asistencia del Señor Bonifazio Gomez en la conformidad que les ordeno por el Cavildo y con la seguridad de fianzas necesarias’.»]

102. [Julio, 13 / Memoria de julio, 7] [AHPSeg (n.ºs. 193 y 259) / n.º 1.755 de Domingo Gil de Rozas / ff. 310r-312v] [Tomado de Louis Jambou, vol. II, doc. n.º 260, pp. 124-125:

«Escriptura de la Caja para el organo de la Santa yglesia

En la ciudad de Segovia a treze de Jullio de mill y settecienttos antte mi el escrivano y testigos los Señores Licenciado Don Manuel de Junguito Dean de la santa yglesia cathedral [...] de la una parte y de la otra Francisco Zerratto Maestro ensamblador bezino de la villa de Madrid como principal deudor cumplidor y obligado y Don Pedro Chavarria Liborna, artífize y Maestro de azer organos [...] como su fiador y llano cumplidor pagador [...] y digeron [...] que an ttatado con el dicho Francisco Zerratto como tal Maestro de ensamblador [...] de que ha de açer la caja para el organo que se a de açer para dicha santa yglesia segun las traças de lo principal de la caja y rrespaldo una y otra firmada de dichos señores comisarios y de dicho Maestro de ensamblador [...] y otra de la Plantta que todas tres queda en poder de dichos comisarios [...] con las condiciones conthenidas en la [310v.] memoria firmada del dicho Francisco Zerrato [...] que entregan a mi el dicho escrivano [...] y se an de guardar cumplir y executtar excepto de quanto a la cantidad y plaços que ban puestas en dichas condiciones que en quanto a esto se le a de ser en lo que sea ajusttado y aquí yra mencionado Que es en la forma siguiente – Lo primero que se a de acabar dicha caja rrespaldo y Plantta dentro de los seis meses que corren desde oy dia de la fecha y darla puesta en toda perfeccion y satisfaccion de el Maestro o Maestros del arte que se nombrasen por dichos Señores Comisarios [...] – Asi mismo es condizion que le a de trabajar y azer dicha caja rrespaldo y Plantta en esta dicha Ciudad para lo qual se le a de dar taller por parte de dichos Señores comisarios en que pueda fabricarlo y casa en que biba [...] – Y con condizion que se le a de dar el dinero para los maderos su compra y sierra [...] Dando su libramiento la qual se a de poner donde dichos Señores elijieren para que [...] este en custtodia y guarda dicha madera y que se ttomara para esto espaçio de dos meses sean de empezar dicha [311r.] caja y los demas a ella perttenezieinte [...] y luego que el empezare se le a de socorrer por parte de dichos Señores comisarios con el dinero de forma que asta la mitad de la echura de dicha fabrica sobre lo que ymporttare dicha madera sierra y demas gastos que son por cuenta de dicho Maestro se le a de dar la mittad de lo que esta ajusttado y acabada y en toda perfeccion y segun dichas traças y condiciones se le a de dar la otra mittad por semanas lo que fuere nezario para socorro de dicho maestro y sus ofiziales [...] Que por açer la dicha caja rrespaldo planta y los demas a ella perteneciente segun dichas traças y condiciones mencionadas se le a de dar al dicho maestro catorce mil Reales por dichos Señores comisarios segun y en la forma que ban mencionados en las condiciones antezedentes siendo por Quentta del dicho Maestro toda la madera y demas materiales y gastos que se ofrezieren asta ponerla en toda perfeccion- [311v.] Testigos: Don Bonifazio Gomez, Don Pedro de Ocampo canonigo, Don Juan Gonzalez de Ayuso racionero.

Firman: Licenciado Manuel de Junguito, Manuel Garcia Zevallos, El licenciado Juan Rí Frechel, Juan Baptista de San Joan, Don Pedro de Echevarria Liborna, Francisco Cerrato.

[312r.] Condiciones de la forma que se a de executar la caxa del organo para la cathedral desta santa yglesia de Segovia.

Primeramente se a de executar segun su planta y alzado y ensamblado a toda satisfaccion, y el pedestral a de ser fuerte para que pueda mantener el peso de toda la coñoñeria y secreto, y en la sotavassa, y cornissa a de llevar quatro varras de yerro que unan con la fabrica y en la clave del arco otra varra para que asegure el ultimo cuerpo, y rematte, y al alto de la cornissa sean de poner dos viçetas para asegurar dicha obra unidas con la fabrica de la yglesia para engastillar [sic] dicha obra – Es condicion que la caxa por la parte arriba se a de envassar de tablas para que quede guardada de el polvo – Y es condicion que en los dos costados del pedestal como en el primer cuerpo an de ser frissos de talla calados para que salgan las voces de



el organo – Y es condición en la fachada de atrás a de llevar dos puertas una en el pedestral, y otra en el primer cuerpo como demuestra la traça, y todos los frisos de talla que demuestra assi en el pedestral y en el primer cuerpo an de ser calados para que salgan las voces, y dicha obra sea de executar conforme a dichas trazas a sa [312v.] tisfacion de Maestros arquitectos de mas opinion que se allare – Y es condicion que todo lo rreferido a de quedar concluido asi de erraxe en las puertas y llaves todo corrientte y a gusto con sus fortificaciones segun pidiere el Maestro que aze el organo sin que tengan los señores Dean y cavildo que gastar cossa ninguna que todo a de ser por cuenta del Maestro que se quedare con dicha obra de la caxa sin que pueda pedir mexora ninguna y es condicion que sea de obligar la fabrica a dar la fortificacion del suelo donde sea de asentar dicha obra y madera para los andamios para asentar dicha obra y dichas traças y condiciones me obligo açer y executtar dicha obra en cantidad de treinta mil Reales de vellon [sic en Jambou] los quales se an de dar en tres plazos conforme usso y costumbre y lo firmo en Segovia 7 de Julio de 1700 años-.

Firma: Francisco Cerrato.»]

**103.** [Julio, 14] [ACSeg / Sig. AC., vol. 21 / f. 112r / Margen: «Ajuste del organo» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.185, p. 177]... Este dia los señores comisarios de la donacion de la fabrica dixerón que de aver ajustado el organo con el Maestro Chavarria en sesenta mil reales de vellon y aviendo pasado al ajuste de la Caja deseando tubiessen este interes los maestros de la ciudad respecto de ser vecinos de ella trataron de precio que por ser excesivo no tubo efecto por cuya razon y atendiendo a la conveniencia de la fabrica ajustaron la de dicha caja con un Maestro de Madrid en catorce mil reales insinuando al Cabildo que para la ejecucion seria precisso poner el taller en Rentas por ser el sitio a proposito en cuya atencion se les diesse su licencia y consentimiento y el Cabildo desde luego la concedio a discreción de dichos señores Comisarios.

### 1700-1703<sup>5</sup>

**104.** [ACSeg / Sig. C-305 (Fá.) / sf. / Margen: «Casa de organo»] Item quinientos y ochenta reales en que se bendio una caja de organo a los Religiosos del Conbentto de San Agustin de esta ciudad... [580 rs]

### 1701

**105.** [Julio, 4] [ACSeg / Sig. AC., vol. 21 / fol. ç / Margen: «Sitio para el organo donde se tomaron las medidas» / «Cabildo ordinario espiritual»] [(López-Calo no lo cita) / Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXL, p. 2.693: «... Discurriose sobre el sitio donde se deba poner la caja del organo nuevo respecto de que en el lado de la Epistola donde se tomaron las medidas no parecia tener tanta luz como al del Evangelio, y despues de averse propuesto algunos reparos y que el informe del Maestro que la ha hecho fue que se assiente en la parte que se tomaron las medidas se acordo se ejecute en esta conformidad por el embarazo que se Reconocio en la mudanza del organo viejo.»]

**106.** [Julio, 5] [ACSeg / Sig. AC., vol. 21 / fol. ç / Margen: «Se mude el coro a la Capilla mayor» / «Cabildo extraordinario»] [(López-Calo no lo cita) / Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXL, p. 2.693: «Estando capitularmente los Señores Dean y Cabildo de la Santa Yglesia de Segovia juntos se discurrio era precisso la mudanza dell coro de ella interim

<sup>5</sup> Se hacen estas cuentas por estos años juntos.

que se assienta la caja por no detener al Maestro y oficiales que lo han de ejecutar su trabajo mientras las horas y averes de levantar mucho polvo ademas de ocasionarse ruido que perturba con la zercania la atenzion y orden con que se debe estar en los Oficios Divinos, y aviendose hablado capitularmente sobre todo por la mayor parte del Voto secreto se acordo se mude a la capilla mayor.»]

**107.** [Julio, 5] [ACSeg / Sig. AC., vol. 21 / fol. (ç) / Margen: «Se de la madera y materiales que tiene la fabrica para los andamios de la caja del organo» / «Cabildo extraordinario»] [(López Calo no lo cita) / Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXL; pp. 2.693-2.694: «... Propusose, necessitarse de andamios para asentar dicha caja del organo cuyo maderaje parece ha de tener mucha costa al Maestro quien estaba en la inteligencia de que el cabildo daria orden se pussiessen los referidos andamios, y se acordo que en atenzion de estar obligado a dar dicha caja puesta lo ejecute poniendo los andamios a su modo y costa, y se encargo al Señor fabriquero mayor disponga se le de la madera y demas materiales que huviere en la fabrica para esto concerniente, con la condizion de que lo bolvera y tengan cuydado de no malbaratarlo.»]

**108.** [Julio, 27] [ACSeg / Sig. AC., vol. 21 / fol. ç / Margen: «Sobre mudanza de coro interim que se acaba la caja del organo» / «Cabildo ordinario»] [(López-Calo no lo cita) / Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXL, p. 2.694: «... Hablase sobre la execucion de la mudanza del coro a la capilla mayor por el riesgo que se caiga algun tablon y la diversion que ocasiona la proximidad de los golpes interim que se acaba de poner la caja del organo.»]

## 1702

**109.** [CSeg / Órgano de la epístola / Inscripciones correspondientes a esta época]

[Leyenda manuscrita en la tapa del arca de vientos del secreto de bajos] A honra de Dios y su bendita Madre se fabrico este horgano año de 1702 / de D.n Pedro de Liborna Echavarría, me fezit en Segovia

[Apunte bajo la cruz que se dibuja en la tapa del secreto de tiples] año de 1702

[Ralladura en el atril (tal vez de época posterior)] Año / 1702

[Apunte borroso en la tapa del secreto de contras y adorno, en el calvario que dibuja la cruz] 1702 Echaverría?

**110.** [Agosto, 9] [ACSeg / Sig. AC., vol. 22 / f. 59v / Margen: «Conclusion del organo y entrega» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.219, p. 182]... Estando capitularmente juntos los señores Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral dieron quenta los señores Comisarios del organo de estar ya acabado, que el Cabildo podria nombrar comisarios que en su nombre se encargaren de el, reconociendo si le faltaba algun registro o otra cosa de lo pactado en la scriptura para cuyo reconocimiento por ser alhaja de tanta estimacion sera necesario venga algun Maestro de credito de fuera de esta ciudad o que se haga por los organistas de esta ciudad y aviendose considerado los gastos y inconvenientes que de esto se puede seguir, y el conocimiento que de todo tienen los organistas de esta Iglesia parecio se podia fiar al cuydado de estos mayormente quando se sabe el desvelo y cuydado que ha puesto en su perfeccion el maestro en cuya consideracion se dejo al arbitrio de dichos señores Comisarios ejecutando quales pareciere mas conveniente en la conformidad que lo han hecho hasta aqui; y para que en nombre del Cabildo se entreguen de el se nombro a los señores Don Francisco Gomez de Otalora Arcediano y canonigo fabriquero mayor; y a

los señores Don Juan de Uriondo Comisario de la fabrica y que se ponga la memoria en el archivo muy por entero de todas las piezas de que se compone.

**111.** [Agosto, 9] [ACSeg / Sig. AC., vol. 22 / f. (59v ó 60r) / Margen: «Se combide a la ciudad para el dia de la Assumpzion» / «Cabildo ordinario»] [(López-Calo no lo cita) / Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXLI, p. 2.695: «... Despues de lo qual se propuso sería muy de la atenzion del Cabildo y de su reconocimiento haziendo alguna demostracion diziendo Missa en hazimiento de gracias y escribiendose las muy Repetidas al Ylustrisimo Señor Don Bartolome de Ocampo y Mata por aver dejado en esta Yglesia dadiva de tanto primor y estimacion; y por que parecio se debia estrenar dicho organo dia de la Asumpcion de Nuestra Señora se acordo se haga el obsequio de combidar a la ciudad para que asista a la funcion y se nombraron por comisionados a los Señores Don Diego de Prado y Santoº. y Don Manuel Benito de Legana.»]

**112.** [Agosto, 26] [ACSeg / Sig. AC., vol. 22 / f. 66r / Margen: «Se llame para la satisfaccion al Maestro del organo» / «Cabildo ordinario»] [(López-Calo no lo cita)]... Acordose asimismo se llame para el martes con [pena de] dos comunes, para discurrir sobre la satisfaccion de lo que se debe al Maestro del Organo.

**113.** [Agosto, 29] [ACSeg / Sig. AC., vol. 22 / f. 66v / Margen: «Sobre la satisfaccion al Maestro del organo se saque lo que faltare de arcas» / «Cabildo extraordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.220, f. 182]... Estando capitularmente juntos los señores Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad llamados por su portero per diem ante con pena de de dos Comunes para conferir sobre la satisfaccion que se debe dar al Maestro del organo; los señores Comisionados nombrados por el Ilustrisimo Señor Don Bartolome de Ocampo y Mata obispo de Plasencia hicieron relacion de lo procedido a la donacion y cuenta dadas por Don Andres Martinez que tubo a su cargo la administracion de dicha donacion y que respecto del importe correspondiente a la fabrica aunque con individualidad han procurado saber el que queda liquido, no lo han podido conseguir Respecto de no estar fenecidas las quantas de Martinez si bien hecho el computo parece han de faltar cerca de diez mil reales para acabar de pagar al Maestro y ademas de esto lo que el cabildo determinare se le dê de guantes en atencion al gran cuydado que ha puesto en su perfeccion y algunos registros mas. En cuya consideracion y al detallarse aqui detenido podia el Cabildo disponer se le dê satisfaccion y que el señor receptor de la fabrica solicite buscar alguna porcion prestada interim que tiene algunos efectos promptos, que ofrecio pagar de contado siete mil reales de vellon y que de la restante cantidad hacia vale a favor de las arcas asegurando bolverlo a ellas con la brevedad mas posible si el Cabildo diese permiso para que se saque de ella. Habiendo conferido se acordo que dicho señor receptor entregue los dichos siete mil reales que ofrece y dio comision a los señores Comisionados del Organo para que con asistencia del señor canonigo Don Juan de Uriondo como commissario de la fabrica y de dicho señor Receptor computen a su arbitrio prudencialmente lo que se puede dar de guantes al Maestro y que la cantidad que determinaren junto con la que faltare sobre los referidos siete mil reales se saquen de dichas arcas haziendo vale a favor de ellas dicho señor Receptor obligandose por el de bolverlo quanto antes; como tambien asegurandola dichos señores Comisionados en nombre del Cabildo se bolvera a ellas en que espera el Cabildo unos y otros tendran gran cuydado de los efectos mas promptos de dicha fabrica = y que si en el interim se ofreciesen empleos o zensos a las Obras Pias de donde se sacare aya de pagar los intereses del lucro zessante.

**114.** [Agosto, 29] [ACSeg / Sig. C-309 (Fá.) / f. 136r / Índice: «L-Libramientos de fabrica... (f. 129» / Margen: (Cancelado: «nº 29»)] En 29 de Agosto de 1702 pague otro libramiento dado por los señores comisarios de el organo a don Pedro Chavarria, quien ejecuto dicho organo, de siete mil reales... [Cancelado: «7.000 rs»] [(Seguido) / Margen: «Ojo»] Este libramiento de siete mil reales no se me a de abonar en esta cuenta de la fabrica que pertenece a la cuenta de obra a donde se asentara a folio 258.

**115.** [Agosto, 29] [ACSeg / Sig. C-309 (Fá.) / f. 258 / Índice: «L-Libramientos de la obra... (f. 258» / (Recibo) «nº 3»] En 29 de Agosto de 1702 pague por libramiento del Cavildo 7.000 reales a Don Pedro Chavarria, Maestro de Organo, en cuenta de lo que la obra a puesto en la fabrica de el organo... 7.000 rs

**116.** [Agosto, 31] [AHPSeg (n.ºs. 193 y 259) / n.º 1.755 de Domingo Gil de Rozas / 662r-v] [Tomado de Louis Jambou, vol. II, doc. n.º 260, p. 125: «Carta de pago (y finiquito) del organo del 31/8/1702 acabado en toda perfeccion por aberle bisto personas ynteligentes en dicho arte...»]

#### 1708

**117.** [Junio, 15] [ACSeg / Sig. AC., vol. 23 / f. 292v-(293r) / Margen: «Sobre que se componga el organo antiguo» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.249, p. 185]... Estando capitularmente juntos los señores Dean y Cavildo de la Santa Iglesia Cathedral de esta ziudad, el Señor canonigo Don Juan Gomez fabriquero insinuo seria combeniente se compusiese el organo antiguo [evangelio], para cuio fin havia estado un Chavarria, quien le havia dado la Memoria que leio de los registros que le parecia se echasen y asimesmo el coste que podia tener segun ella. Y considerando ser excesivo respecto de los cortos medios de la fabrica, se deje a su gran discrezion.

**118.** [Junio, 29] [ACSeg / Sig. C-247 (Fá.) / sf. / Margen: «Composizion del organo / grande / nº 19»] Ytem dos mil docientos y cinquenta reales que en birtud del libramiento de dicho Señor Fabriquero, su fecha de beinte i nuebe de junio de el año de mil setezientos y ocho, pago a Don Pedro de Echavarria [sic], Maestro de horganos, por aber compuesto el horgano grande [epístola] desta Santa Iglesia, constta de el dicho libramiento y recivo... 76 m rs 500 [ms]

#### 1709

**118 bis** [Tomado de JAMBOU, Louis: «Liborna Echevarría, Pedro de», en CASARES, E. (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, SGAE, 2001, pp. 908 y 909: «(Pedro de Liborna Echevarría) En 1709 fue nombrado... maestro organero de la cathedral de Segovia...»]

#### 1713

**119.** [Abril, 2] [Similar a: 1716, septiembre, 10] [ACSeg / Sig. C-247 (Fá) / sf. / Margen: «Afinar el / organo / nº 21»] Ytem seiscientos y quarenta reales que en virtud de dos libramientos de dichos Señores Fabriqueros de dos de abril de setezientos y treze y diez de septiembre de mill setezientos y diez y seis pago a Don Pedro Liborna Echevarria vezino de la Villa de Madrid de ayuda de costa por dos vezes que vino a afinar el organo en cumplimiento de la obligacion que tiene a ello consta de dichos libramientos y recibo que entrega... 21 m 760 [ms]

**120.** [Septiembre, 30] [ACSeg / Sig. C-247 (Fá.) / sf. / Margen: «Afinar el organo»] [Citado por Reinoso Robledo, vol. II, pp. 1738-1739] Por otro libramiento de dicho señor fabriquero de 30 de septiembre de 1713 satisfizo dicho señor zientto y veyntte reales a Don Pedro Molero [sic, Manuel Pérez Molero], vezino desta ciudad por el ajusste que se hiço con el por dicha ocupazion...

#### 1716

**121.** [Septiembre, 10] [Similar a: 1713, abril, 2] [ACSeg / Sig. C-247 (Fá.) / sf. / Margen: «Afinar el / organo / n° 21»] Ytem seiscientos y quarenta reales que en virtud de dos libramientos de dichos Señores Fabriqueros de dos de abril de settezientos y trece, y diez de septiembre de mill settecientos y diez y seis pago a Don Pedro Liborna Echevarria vezino de la Villa de Madrid de ayuda de costa por dos vezes que vino a afinar el organo en cumplimiento de la obligacion que tiene a ello consta de dichos libramientos y recibo que entrega... 21 m 760 [ms]

#### 1719

**122.** [Septiembre, 30] [ACSeg / Sig. C-247 (Fá.) / sf. / Margen: «n° 13 / Afinar el organo»] Por otro libramiento de dicho Señor Fabriquero de 30 de septiembre de 1719 satisfizo dicho Señor zientto y veyntte reales a Don Pedro Molero, vezino desta ciudad, por el ajuste que se hiço con el por dicha ocupazion... 115 rs 923 [ms] [sic]

#### 1722

**123.** [Noviembre, 9] [ACSeg / Sig. AC., vol. 27 / f. 284r / Margen: «Pretension del Arzediano de Cuellar» / «Cabildo espiritual»] [Tomado de López-Calo, n.º 2.399, p. 203: «... El señor Don Juan Antonio Saenz de Victoria Arcediano de Cuellar, Dignidad de Canonigo de esta Santa Iglesia propuso al Cavildo que considerando la imposibilidad de la fabrica en poder coadyuvar al coste que pueda tener la valla, o el pulpito, para cuyos fines auia entregado un vale de cien doblones para que se pusiese en las arcas de depositos, y entregarlos cuando llegase el caso de ejecutar dicha obra, le auia parecido conveniente, siendo del agrado del Cabildo el que con dichos cien doblones y obligandose dicho Arcediano a pagar lo demas que tuviese de costa; se compusiese el organo pequeño (evangelio) que esta enfrente del principal, executandose en aquella misma caja lo que pueda entender el arte, para que en los dias clasicos que los musicos suben a aquel choro, pueda aver mas acompañamiento y se celebren las fiestas con mayor solemnidad; Entendido por el Cavildo se hablo sobre ello y discurriendo que en caso de averse de hazer otro organo, aya de ser correspondiente al principal y de otra tal autoridad y que hoy ni la fabrica tiene medios ni esta para aumentar ministros, ni la racion de cantores lo puede superar, se dio comision al señor Don Pedro Axias para que de las gracias al Señor Arzobispo por su gran celo y represente los inconvenientes que ocurren para no poderle complacer.»]

**124.** [Noviembre, 11] [ACSeg / Sig. AC., vol. 27 / f. 285r] [Tomado de López-Calo, n.º 2.401, p. 204: «Estando capitularmente juntos los señores presidente y Cabildo de la santa iglesia catedral de esta ciudad, el señor doctor don Pedro de Arias Herrera, canonigo penitenciario, dio cuenta de haber participado al señor don Juan Antonio Saenz de Victoria, arcediano de Cuellar la determinacion del Cabildo acerca de la proposicion que hizo, de que, siendo de su agrado, tenia discurrido el que se hiciese un organo decente en la caja que esta frente del principal, por parecerle convenia para mayor solemnidad y culto en los dias clasicos, permitiendo el Cabildo que los cien doblones que tenia mandados para ayudar a hacer dicha valla o pulpito se aplicasen a dicha obra del organo, y que el resto lo supliria, representando

a dicho señor arcediano los mayores y graves inconvenientes, y el principal el de tener que mantener dos organistas, no habiendo renta mas que para uno y estar la racion de cantores y fabrica de esta santa iglesia como imposibilitadas de poderle mantener, y que no obstante sus persuasiones parece que dicho señor arcediano dio a entender lo mucho que deseaba el que se ejecutase dicha obra, aunque le cueste mayor cantidad que la que le tiene informado, por lo que la considera utilisima y necesaria, segun los informes que tiene del maestro de capilla y de don Juan Ramon (organista), a cuya causa estimara que el Cabildo hable sobre ello y tome la resolucion que fuere de su agrado y se le participe. Y entendido se acordo se llame para el cabildo del viernes proximo, para tratar de esta dependencia, y que el señor don Alonso Godos baje la bula de la racion de organista para que se sepa cual sea su obligacion.»]

**125.** [Noviembre, 13] [ACSeg / Sig. AC., vol. 27 / f. 285v] [Tomado de López-Calo, n.º 2.402, pp. 204-205: «Estando capitularmente juntos los señores presidente y Cabildo de la santa iglesia catedral de esta ciudad, llamados por su portero per diem ante, para determinar sobre la pretension del señor arcediano de Cuellar don Juan Antonio Saenz de Victoria, acerca del organo, en la forma que se refiere en los acuerdos antecedentes, el señor don Alonso de Godos y Poza, archivista, hizo relacion del contexto de la bula de la racion de organista, y segun en ella se expresa, parece que no se le impone obligacion alguna de poner substituto, pero si da facultad al Cabildo para que pueda estatuirle algunos gravamenes o condiciones. En este supuesto se paso a hablar capitularmente sobre la referida pretension de dicho señor arcediano de Cuellar, y habiendose representado por muchos señores la evidente utilidad que puede tener a la fabrica y a esta santa iglesia el admitir esta oferta, y exagerado por el señor doctor don Pedro de Arias lo ansioso y deseoso que esta el señor arcediano en que se le conceda, y que sea un organo decente, segun los informes que tiene de don Juan Ramon, organista, y del maestro de capilla, que excedera un coste de mil ducados, se dieron para resolver las habas, y pidiendose una para que se vote y se ha de suspender la resolucion hasta que dicho señor arcediano presente el contrato o ajuste de dicha obra y condiciones de ella o determinase en el presente cabildo, por la mayor parte de ellas se acordo se resuelva en el presente y dandose de nuevo (las habas), por la mayor parte del voto secreto se le concedio al dicho señor arcediano de Cuellar el que por su cuenta ajuste la obra de dicho organo, obligandose a dejarle acabado y usual y corriente y correspondiente en las voces, segun el ambito de la caja, al principal que esta enfrente, entregando a dicho señor arcediano el vale que esta en las arcas de deposito de esta santa iglesia de cien doblones que habia donado para la obra de un pulpito o valla, y alargando los despojos que tiene la caja en que se ha (de) ejecutar dicho organo, y se dio comision al señor doctor don Pedro Arias, para que lo participe al señor arcediano, le de las gracias, y atendiendo a la fabrica haga el seguro que corresponde.»]

### 1723

**126.** [Enero, 13] [ACSeg / Sig. AC., vol. 28 / f. 4v] [Tomado de López-Calo, n.º 2.404, p. 205: «El arcediano de Cuéllar pidió una oficina para la obra del órgano, pues el maestro de ella vendrá en breve. Se deja a discreción del fabriquero.»]

**127.** [Febrero, 1] [ACSeg / Sig. AC., vol. 28 / f. 10r] [Tomado de López-Calo, n.º 2.406, p. 205: «Se ha comenzado la obra del órgano pequeño (evangelio), que hace el arcediano de Cuellar, en el cuarto del sochantre.»]

128. [Febrero, 9] [ACSeg / Sig. AC., vol. 28 / f. 13r] [Tomado de López-Calo, n.º 2.407, pp. 205-206: «El cuarto del sochantre es incapaz para la obra de los fuelles del órgano (evangelio), y así se acordó que se pase al cuarto del maitinante.»]

129. [Mayo, 10] [ACSeg / Sig. AC., vol. 28 / f. 28v] [Tomado de López-Calo, n.º 2.408, p. 206: «El arcediano de Cuéllar da cuenta de estar concluida la obra de renovación del órgano pequeño (evangelio).»]

### 1725 y 1726

129 bis [Tomado de JAMBOU, Louis; «Ortega (I). 2. Francisco», en CASARES, E. (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica*, vol. 8, Madrid, SGAE, pp. x-x: «(Francisco Ortega)... afinó los órganos de la catedral de Segovia este año (por 1725) y en 1726...»]

### 1729

130. [Septiembre, 6] [ACSeg / Sig. AC., vol. 29 / f. 286r / Margen: «Órgano» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.490, p. 216]... El dicho señor fabriquero, dijo asimesmo, que el organo grande [epístola], nezesitava limpiarse ttoda la caja, y apear toda la canutteria, y lengueteria para el mismo fin, y para afinarlo, y que en esta suposicion lo proponia, para que el Cavildo le diese el [sic] orden de lo que havia de hacer. Y acuerdo se ponga por obra uno y otro al instante. Para cuio efecto se cometio a dicho señor fabriquero, para que lo ajuste con el Maestro que ai en esta ciudad, o con el que le pareciere mas de su satisfaccion.

131. [Septiembre, 8] [ACSeg / Sig. C-319 (Fá.-caja)] [Citado por Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXLIII, p. 2.698]

Memoria y condiciones de lo que se a de executar en el horgano grande [epístola] desta Santa Yglesia es lo siguiente:

Primeramente se a de apear toda la canutteria y lenguetteria y despues se a de limpiar [de] toda la caja el polvo que ttubiere, y asi mismo secrettos y ttoda la obra del horgano y despues se a de limpiar [de] toda la canutteria y lenguetteria el polvo que ttubiere, y se a de colocar en su sittio afinada segun arte, y [en] ttoda la lenguetteria se an de limpiar lenguas y canillas, y la lengua que no fuese buena se a de poner nueva y asimismo las contras de 26 y de 13 y los timbales, y los bajos del flautado de 26 se an de forrar de baldes [sic] donde lo nezesiten, y despues se an de forrar de papel y cola para ttpar los poros de la madera, y despues se an de dar de almagre [sic] y cola para que tengan mas profundidad, y asi mismo se ha de ygualar el teclado y recorrer los conductos de dicha obra. Todo lo qual me obligo a hazer a satisfaccion de las personas que el cavildo mi Señor gustase llamar en precio de dos mill reales de vellon y porque lo cumplire lo firmo en Segovia a ocho días del mes de septiembre de mill setezientos y veintte y nuebe.

[Firmado y rubricado] Francisco Ortega

132. [Septiembre, 9] [ACSeg / Sig. AC., vol. 29 / f. 287v / Margen: «Obra del organo» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.492, p. 216]... El señor fabriquero exhivio una contrata o memoria firmada del Maestro desta ciudad, de la obra que ay que hacer en el organo grande [epístola], en la qual se obliga el susodicho haçerla ttoda ella, por dos mill reales. Y aviendose leido dicha memoria se cometio a dicho señor fabriquero para que ajuste la expresada obra. Y se acuerdo disponga se empieze quando pareciere tiempo oportuno.

**133.** [Diciembre, 13] [ACSeg / Sig. C-319 (Fá.-caja)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXLIII, pp. 2.698-2.699: «Serbirase Vuestra Merced Señor Don Joseph Baquero Racionero de esta Santa Yglesia y Receptor de su fabrica mandar pagar al Señor Francisco Ortheaga organero i becino de esta ciudad dos mil Reales vellon en lo mismo que se ajusto lo espresado a la buelta de este que se le haran buenos a Vuestra Merced por este en las quantas que diere de dicha fabrica; Segovia y Diciembre treze, i por estar segun contiene la obligacion retroescrita segun me ha informado el señor Maestro de capilla de dicha Santa Yglesia, se serbira Vuestra Merced de mandar entregar dicha cantidad como arriba ba referido; Segovia y Diciembre treze de mil setezientos i veinte y nueve.

Son 2.000 Reales vellon / [Firmado] Gabriel de Esquibel

En 13 de Diciembre de mill setecientos y beinte y nueve recivi de Don Joseph Baquero Receptor de la Santa Yglesia los dos mill reales de este libramiento

(Firmado) Francisco Ortega.»]

**134.** [¿Diciembre, 13?] [ACSeg / Sig. C-332 (Fá.) / sf. / Margen: «Costte componer / el organo / (Recibo número) 141»] Yttem sesentta y ocho mill maravedies sattisfechos a Francisco de Orttega, Maestro de organero vecino destta ziudad, por el costte de haver compuestto el organo grande [epístola] desta Santa Yglesia en conformidad de las condiciones que para hello dispuso por contrata que hizo en ocho de septtiembre de mill seteciетtos y veintte y nueve, a cuya continuazion dio libramiento de la expresada cantidad el señor fabriquero en treze de diziembre del mismo año, el que se representa con recibo... 68 m 000 [ms]

### 1731

**135.** [Agosto-septiembre, del 31 al 6] [ACSeg / Sig. F-3 (Fá.-caja) / Cosido: «Fabrica / Recados de sus cuentas de dos años asta San Juan de junio de 1722...» / Encabezamiento: «Memoria y nomina desde el domingo treinta y uno de agosto de mil setecientos treinta y uno, hasta el sabado 6 de septiembre de dicho año»]... Al dicho Juan Gonzalez [es un hacenderas de la catedral] para que pague un valdres, tachuelas y al oficial que compuso los fuelles del organo... 0 m 006 rs vn

### 1732

**136.** [Junio, del 22 al 28] [ACSeg / Sig. C-319 (Fá.) / sf. / Encabezamiento: «Memoria y nomina desde el domingo veinte y dos de junio de mil setecientos i treinta i dos asta el sabado veinte y ocho de dicho mes y año»]... A Marinas [sic, parece que es un herrero] por un candado pequenito para el organillo que esta en el Sagrario, acomodar una llabe para dicho organo, i un codillo i dos goznes para el pulpito, cinco reales de vellon y medio... [0] m 5 [rs] 17 [ms]

**137.** [Octubre, 8] [ACSeg / Sig. AC., vol. 30 / f. 126v / Margen: «Francisco Orttega organero» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.538, p. 220]... Se leio otrra de Francisco Ortega, maestro de organos, en que suplica al Cavildo le asigne algun situado annual y cuidara de afinar los que ai en esta Santa Yglesia. Y por quanto no avido exemplar de averse asignado semeiante situado, se acordo que no ha lugar desta peticion.

### 1741

**138.** [Septiembre, del 10 al 16] [ACSeg / Sig. F-10 (Fá.-caja) / (Legajo que comienza en agosto de 1741) / Encabezamiento: «Memoria y nomina desde el Domingo diez del mes de septiembre de el año de mill setecientos y cuarenta y uno asta el sabado diez y seis de dicho mes y



año...»)... Ytem dos reales de vellon que costo medio baldes y cola para remendar los fuelles de el organo... [0] m 002 rs

#### 1742

**139.** [Abril, 2] [ACSeg / Sig. AC., vol. 32 / f. 136r / Margen: «Sobre los organos» / «Cabildo spiritual»] [Citado por López-Calo, n.º 2.670, p. 232]... Aviendose propuesto que los dos organos que tiene la Yglesia estan echados a perder y les faltan algunos registros: se dio comision al señor fabriquero para que ambos los haga reconocer por el maestro que ai en esta ciudad, y tantee que coste podra tener la compostura de dichos organos, y los ajuste con el susodicho, o con el Maestro que le pareciere de satisfacci6n.

**140.** [Octubre, 9] [ACSeg / Sig. F-10 (Fá.-caja) / Legajo: «Nº 25» / Recibo] Sirbase Vuestra Merced, señor don Andres Santos, canonigo de esta Santa Iglesia, y receptor que fue de su fabrica mandar pagar a Don Francisco Ortega, Maestro de Organo, tres mill reales de vellon que ha tenido de coste el componer el organo pequeño [evangelio], haziendo en el lo siguiente: Primeramente se desbarato el secreto principal relabrandole y aforrandole de nuebo y así mismo el tablon de el clarin, quitandole los repasos que tenia y dejandole seguro, así mismo se han echado nuebos todos los conductos de tablones y cornetas, y así mismo se han reparado los fueles [sic] y conductos, y así mismo se han reparado toda la lengüeteria, echando las que necesito nuebas, y aberles limpiado y afinado y puesto en toda perfection, asimismo se ha añadido un registro de ecos, de ziento y sesenta y ochos caños en que han dos flautados de treze, uno abierto y otro zerrado, con su secreto nuevo y cajon, arboles y estribos; que con esto y su recibo se haran buenos en las quantas que Vuestra Merced diese de los maravedies de su cargo. Segovia y octubre nueve de 1742.

[Firmado y rubricado] Don Manuel de Ezieda

Son 3 mil reales de vellon

**141.** [Octubre, 9] [ACSeg / Sig. C-332 (Fá.) / Margen: «Coste de componer / el organo pequeño» / (Recibo número) «186»] Ytem tres mill rreales que en nuebe de octtubre de mill settezientos y quarentta y dos satisfizo dicho Señor Receptor a Francisco Orttega, organero, por el coste que ttubo el componer el organo pequeño [evangelio] de dicha Santta Yglesia, consta de libramiento... 102 m 000 [ms]

**142.** [Noviembre, 5] [ACSeg / Sig. AC., vol. 32 / f. 213v / Margen: «Compostura del organo» / «Cabildo spiritual»] [Citado por López-Calo, n.º 2.675, p. 233]... Estando capitularmente juntos los señores Dean y cabildo de esta Santa Iglesia el señor fabriquero dio quentta que el organo pequeño [evangelio] se ha compuesto y que con el registro de ecos que se ha añadido a costado su compostura: tres mil reales de vellon. Y que por lo que toca al organo grande [espístola] se a visto y reconocido tambien [por] el mismo organero, y que declara que su compostura, y poniendole algunos registros que faltan, costara veinte mil reales de que a dado dicho Maestro un papel con las condiciones de todo lo que se a de hacer y ejecutar en dicho organo; el que exhibio dicho señor fabriquero por si el Cavildo gustava verle o que se consultase con maestros del mismo arte y facultad, en caso que seria de componer dicho organo. Y que así lo propone dicho señor fabriquero para que el Cavildo determine lo que fuere de su agrado: Y aviendose dado las gracias a dicho señor por su cuidado en aver echo componer dicho organo pequeño [evangelio], y que a quedado muy decente; se acordo que por ahora no se trate de la compostura del grande [espístola], si no es que pase en la forma

que esta, y que no se permita tocar en el a otros que no sea el organista, porque no le echen mas a perder, y que se use del dicho organo pequeño [evangelio] en los dias semidoble.

**1746**

**143.** [Noviembre, 23] [ACSeg / Sig. AC., vol. 34 / f. 41r / Margen: «Organo grande» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.732, p. 240]... Aviendo informado el señor Dean que el organista esta instando a dichos señores y al señor fabriquero sobre que es preciso apear el organo grande [epístola] para limpiarle y quitarle el polvo que tiene: Y propuestolo dicho Señor para que el Cavildo resuelva lo que fuere servido; se acordo que respecto a aver pocos años que se limpio y compuso dicho organo lo que tenia que componer, que por ahora no se llegue a el.

**1752**

**144.** [Noviembre, 20] [ACSeg / Sig. C-335 (Fá.) / f. 316v / (Recibo) «nº 139»] En 20 de noviembre pague por libramiento -quatro mill reales- [añadido: «quinientos»] de el coste que tubo la compostura de el organo grande [epístola]... 4.500 rs

**145.** [Nobiembre, 20] [ACSeg / Sig. C-335 (Fá.) / f. 316v / (Recibo) «nº 139»] En dicho dia [20 de noviembre] pague por libramiento doscientos i quarenta i siete reales i treze maravedies por quitar el polbo de el organo [epístola], poner el andamio, i poner un pabellon de anfeo [sic] para mayor resguardo de el polbo... 0247 rs 13 [ms]

**1753**

**146.** [Agosto, 13] [ACSeg / Sig. AC., vol. 35 / f. 274r / Margen: «Sobre componer el organo, y envaldosar la Iglesia» / «Cabildo spiritual»] [Citado por López-Calo, n.º 2.789, p. 249]... Y en la que hico el señor fabriquero sobre la necesidad que ay de apear, limpiar, componer, y hacer quasi nuevos los fuelles del organo grande [epístola]: Y el señor canonigo Sanchez... Se dio comision a dicho señor fabriquero para que mande poner en execucion la rreferida obra de el organo, y que se le pongan los registros que le faltan, no siendo mui excesivo el coste que tengan.

**1766**

**147.** [Abril, 30] [ACSeg / Sig. AC., vol. 38 / f. 99v / Margen: «Que ai un deboto que quiere dorar el organo mayor» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.916, p. 262]... Hizo presente el señor fabriquero avia un deboto, que daba una limosna a la fabrica para dorar el organo maior [epístola], de suerte que si al Cavildo parecia mejor invertirlo en otra cosa mas precisa en la Yglesia lo pudiese hacer; que en esta inteligencia avia tratado con Santiago Casado dorador conocido, y siendo de la aprobacion del Cavildo el dorarse, procedia, si gustaba, a capitular con el: y el Cavildo enterado de todo lo cometio ad decidendum a dicho señor fabriquero, y acordo que dicho señor de las gracias a tan bienhechor.

**1767**

**148.** [Marzo, del 22 al 29] [ACSeg / Sig. C-343 (Fá) / sf. / Encabezamiento: «Memoria y nomina desde el domingo 22 de marzo de 1767...»] Item a Boruga [es un carpintero] por seis atriles, la puerta de la subida a el organo...

**1769**

**149.** [Octubre, 27] [ACSeg / Sig. AC., vol. 39 / f. 47v / Margen: «Que su Ilustrisima quiere se haga otro organo grande» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.993, p. 264] ... Con cuio motivo expuso el señor fabriquero que su Señoria Ilustrisima le avia ordenado el que solicitase se hiciese de su quenta otro organo semejante en lo exterior a el grande, y en lo interior con todo el maior primor y registros que cupiesen en la facultad: por lo que tenia avisado a el Maestro Chavarria, hijo del que hizo el grande, para que viniese y con su acuerdo y parecer dispondria de la caja exterior: El Cavildo enterado acordo se escriban [sic] a Su Señoria Ilustrisima [dando] las mas atentas gracias por su celo y amor a esta su Santa Yglesia, y lo demas cometio ad decidendum al dicho señor fabriquero.

**150.** [Noviembre, 11] [AHPSeg / Prot. n.º 2.781 de Lorenzo de Sirenas / ff. ç] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXLIV, pp. 2.700-2704:

«Condiciones del organo que se intenta hazer para la Santa Yglesia Cathedral de la Ciudad de Segovia echas por Don Pedro de Echavarria Maestro de organos del rey, es en la forma siguiente.

Primeramente un registro de flautado de 26 y los siete vajos primeros an de ser de madera y estos siete vajos an de colocarse con buen arte a un lado del costado del Pedestal: y los restantes caños, que se an de componer en tres castillos para que aga uniformidad con el de enfrente, an de ser un buen metal, y este rexistro de flautado de 26, como todos los demas rexistros, que a de llevar este organo, an de constar de 51 boz, porque se añaden seis teclas mas a este organo: que el de enfrente no tienen mas que 45. Y esta disposizion de este organo se nombra de octava tendida en los baxos: y en la mano derecha a de llegar asta de-la-sol-re, arriba; y consta este registro de cinquenta y un caños... d 051

Mas otro registro de flautado de violon; y la mano hizquierda an de ser caños de madera mui solida: y los veinte y seis caños restantes de estaño; tiene este registro cinquenta y un caños... d 051

Mas un registro de octava avierta con 51 caños... d 051

Mas un registro de dozena con cinquenta y un caños... d 051

Mas otro registro de quinzena con cinquenta y un caños... d 051

Mas otro resixtro de lleno de tres caños por punto, contando el primero en termino de dezi-novena, y tiene este rexistro ciento cinquenta y tres caños... d 153

Mass otro rexistro de cinbala con tres caños por punto: y tiene este rexistro ciento cinquenta y tres caños... d 153

Mas otro registro de sobrecinbala con tres caños por punto: y tiene ciento cinquenta y tres caños... d 153

Mas un rexistro de toda mano de nasardos con cinco caños por punto con su secreto aparte elevado como una vara de alto del secreto prinzipal, y tiene este registro de nazardos do-scientos cinquenta y cinco caños... d 255

Mas medio rexistro de corneta rreal de seis caños por punto con secreto aparte elevado una vara del secreto prinzipal para que esta corneta salgan las voces con mas claridad, y tiene este rexistro ciento cinquenta y seis caños... d 156

Mas medio registro de flauta travesiera a dos caños por punto y esta flauta travesiera a de ser de madera mui seca por ser mui precisa para que esta flauta imite a las flautas travesieras y tiene cinquenta y dos caños... d 052

Rexistros de lengueteria que an de ir en la fachada del coro

Primeramente dos registros de clarines de ambas manos en forma de artillería, con sus campanas en las bocas para su maior hermosura y que estos registros se puedan afinar con mucha facilidad. Y tienen ciento y dos clarines... d 102

Mas medio registro de mano derecha de trompeta magna con sus campanas en las bocas, y tiene veinte y seis trompetas... d 026

Mas medio registro de mano izquierda de chirimía con sus campanas en las bocas y tiene veinte y cinco caños... d 025

Mas un registro de orlos y tiene este registro cinquenta y un caños... d 051

Mas un registro de repiano con quatro caños por punto cantando el primero de la veinte y dozena; este registro a de sonar por enzima de los orlos y se puede acompañar con el lleno de cañutería y tocarlos si se quiere solo, y hazer ecos con el lleno de la cadereta, y tiene este registro de repiano doscientos y quatro caños... d 204

Mas un registro de trompeta real de ambas manos y a de cantar dentro de la caja con cinquenta y una trompetas... d 051

Mas ocho Contras de tono de 26, y estos caños han de ser de madera por ser mas permanentes y tener grandes vajos, y son ocho caños mui costosos... d 008

Unos tambores en el termino de-la-sol-re, y asimismo unos timbales en termino de A-la-mi-re, son quatro Caños de madera... d 004

#### Registros que an de ir en la fachada de el respaldo

Primeramente un flautado de treze repartido en cinco castillos de la caja con cinquenta y un caño de metal... d 051

Mas un registro de trompeta de Batalla con buena simetria y sus campanas en las Bocas y tiene cinquenta y un cañones... d 051

Mas medio registro de mano izquierda de violeta con sus campanas en las Bocas, tiene veinte y cinco caños... d 025

Mas medio registro de mano derecha de violin con sus campanas en las Bocas y tiene veinte y seis caños... d 026

Hasta aquí son los registros que lleva el organo prinzipal.

#### Registros que an de ir en el segundo teclado que se llama Cadereta

Primeramente un flautado violon y la mano izquierda a de ser de cañones de madera y este se a de colocar a un lado del secreto, y la mano derecha que son veinte y seis cañones an de ser de Metal; asi la mano izquierda como la derecha se an de poner a un lado de el secreto, y tienen cinquenta y un cañones... d 051

Mas un registro de mano izquierda de favot con veinte y cinco cañones... d 025

Mas otro medio registro de mano derecha que imite al obue y tiene veinte y seis cañones... d 026

Registros que an de ir en ecco

Primeramente un registro de tapadillo con cinquenta y un cañones... d 051

Mas un registro de Quinzena con cinquenta y un cañones... d 051

Mas otro registro de Dezinovena con cinquenta y un cañones... d 051

Mas un registro de lleno de tres cañones por punto y tienen ciento cinquenta y tres... d 153

Mas un registro de cinbala de tres caños por punto y tiene ciento cinquenta y tres caños... d 153

Mas medio registro de flautado de violon de mano derecha para ecos que acompañan la corneta y tienen veinte y seis caños... d 026

Mas medio registro de corneta por cinco caños por punto para acompañar a la corneta principal, y tienen ciento y treinta caños... d 130

Mas medio registro de clarín de mano derecha para hazer ecos con el de la fachada principal, u otro calesquiera registro que quiera usar el organista y tienen veinte y seis caños... d 026

Mas medio registro de mano izquierda de tiorba con veinte y cinco caños... d 025

Asta aqui son los registros que lleva el organo principal como la cadereta

Y para azer toda esta mencionada obra se a de azer un secreto vien trabajado y en dos mitades con los registros de nogal y sus tornillos de hierro, con sus tuercas como oy se ponen para armarle y desarmarle sin que den golpes y se puedan aflojar o apretar las tapas, y a de tener cinquenta y una canales; Mas se a de azer una reduzion de molinetes con sus tornillos de hierro para que este suabize de tañer los teclados. Asimismo se an de azer diferentes secretos para los registros de Nasardos, y de la corneta real, la Flauta travesiera; Y todos los movimientos y vandas an de ser de hierro vien fabricado para su maior permanenzia. Tambien se a de açer todos los tablones para las conduziones de los vientos de las fachadas vien aforrados y preparados de valdeses: Tambien se a de azer otro segundo secreto para la cadereta que a de ir dentro del Pedestral de la caja con su caja y movimiento en los pies para hazer los ecos con los pies: Asi mismo una reduzion de molinetes y sus tornillos de hierro para que esta fazilite la suavidad del teclado de dicha cadereta y se an de poner quatro fuelles o cinco los que cupiesen devajo de la tribuna, y estos fuelles an de ir aforrados de valdeses de buena calidad con sus conductos, y Boqueros Para que se reparta el viento por el conducto principal asta que de viento a los secretos, asi de la cadereta como del secreto principal de el organo, y haciendo toda esta obra con el arte que se requiere es una obra sin segunda a la que me rremito a azerla toda y puesta de mi cargo exceptuando la echura de la caja y dorado en prezio de veinte mil Ducados en tres plazos y se me a de dar casa para trabaxar toda esta mencionada obra en termino de dos años; y lo firmo Segovia onze de noviembre de mill setezientos sesenta y nueve

(Firmado y rubricado) Pedro de Echevarria.»]

**151.** [Noviembre, 18 y 24] [AHPSeg / Prot. n.º 2.781 de Lorenzo de Sierras] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXLV, pp. 2.705-2.709:

«Escritura del Organo de la Santa Yglesia Cathedral

En la ciudad de Segovia a veinte y quatro de noviembre de mill settecientos sesenta y nueve, por antte mi el escribano y testigos parecieron el señor don Miguel de Grijalba y Guzman Dignidad de arcediano de Sepulveda y Canonigo de la Santa Yglesia Cathedral de Esta Ciudad en nombre y como comisario del Ylustrisimo Señor Don Juan Joseph Martinez y Escalzo del Consejo de su Majestad, señor de las villas de Tturegano y Mojados obispo Desta Ciudad y su obispado segun resultta de Carta de su Ylustrisima su fecha en el lugar de la Nava jurisdiccion de la villa de Coca en diez y ocho de Nobiembre prosimo pasado que entrega para que aqui se Ynserte que a la letra es como se sigue

Aqui la cartta y contestacion

Amigo, y señor. Recibo la de Vuestra Merced en que me dice que el Maestro don Pedro de Echevarria no asiente a hazer el organo en la cantidad de 20 mil ducados entrando tambien su caja, ni puede tomar esta a su cargo; y que tienen por menos inconveniente rebajar 10 mil Reales de la obra del Organo que a el corresponde. Y en respuesta digo a Vuestra Merced que desde luego me convengo en que haga el organo con revaja de los 10 mil Reales en los 20 mil ducados, otorgando escritura de obligacion correspondiente, con los requisitos, circunstancias, y plazos de arvitrio, y satisfaccion de Vuestra Merced.

Y en la inteligencia de haver regulado dicho Maestro el coste de la Caxa en cuarenta mil reales poco mas o menos, y estar encargado de traer tallista de Madrid que la execute con perfeccion, y a imitacion de la antigua; puede Vuestra Merced desde luego disponer que asi se haga...

Mande Vuestra Merced y a Dios que guarde su vida muchos años

Naba de Coca, 18 de nobiembre de 1769

Beso las manos de Vuestra Merced

Su mas afectisimo servidor y amigo / Juan Jospeh, Obispo de Segovia

Señor Don Miguel de Grijalba

[Sigue el documento] Y conforme a lo que el dicho Ylustrisimo obispo previene en su carta dicho señor don Miguel de Grijalba y Guzman en su nombre y como su comisario nombrado para el fin que aqui se dira de la una parte y de la otra don Joseph Chavarria Maestro de organo vezino de la villa y corte de Madrid como principal Deudor cumplidor pagador y obligado y don Pedro de Chavarria tambien Maestro de organero vezino de dicha villa y Corte de Madrid, ambos al presentte residenttes de esta ciudad como su fiador Llano Cumplidor pagador y obligado haciendo como hace de Deuda y fecho ajeno suio propio sin que contra el prinzipal ni sus vienes sea necesario hacer excursion Division ni otra dilijencia alguna aunque de derecho se requiera. Y junttos principal y fiador y De mancomun a voz de uno y Cada uno de si y sus vienes por si y por el ttodo Ynsolidum renupciando cono renupcia las leyes de Duobus rex devendi el autenttica Presentte hoytta de fide jusoribus la epistola del divo adriano el veneficio de la Division excursion de vienes cesion de acciones remedio y deposittos de la expensas y las demas leyes y derechos de la Mancomunidad como en ellos se conttiene y dijeron dixo Señor Don Miguel de Grijalba y Guzman en nombre de dicho Ylustrisimo Señor obispo desta Ciudad y como su comisario y los referidos Don Joseph y Don Pedro de Echavarria que su Ylustrisima ttiene ordenado y resuelto y echa Donacion de que se haga con ttoda perfeccion un organo para su Santa Yglesia frente del que ttiene antiguo, lo que se a tratado con los referidos Don Joseph y Don Pedro de Chavarria que se an formado condiciones de el modo y forma y en que se ha de hacer y a de conttener en la cantidad de doscienttos y diez mill reales de vellon en que a Combenido su Ylustrisima segun resultta de su cartta que ba Ynsertta cuia Canttidad se a de sattisfacer en ttres plazos el Primero para principiari la obra el segundo a su mediacion; Y el ttercero concluido que dicho organo siendo los ttres plazos Yguales por tterceras parttes y reconocido por maestros Ynttelijenttes conforme a las dichas condiciones que formadas del expresado Don Pedro de Chavarria se entrega para que aqui se Ynsertte que a la letra es como se sigue...

#### Aqui las condiciones

Y conforme a las dichas condiciones los dichos Don Joseph y Don Pedro de Echavarria principal y fiador vajo de la mancomunidad y renupciacion De leyes que llevan echa y acen nuevamente se obligan a favor de dicho Ylustrisimo Señor obispo desta Ciudad y su obispado y de dicho señor Don Miguel de Grijalba y Guzman su comisario de ejecutar la referida obra De el organo conforme a las Condiciones que ban Ynserttas. Y se an de poner cinco o seis fuelles fenecido y acavado dicho horgano en el termino de Dos años que dan principio del dia Primero de diciembre proximo, que viene desde presente año de mil settecientos sesenta y nueve y cumpliran fin de Noviembre del que viene de mill settecientos setentta y uno, a que se obligan en forma y en el caso de no Cumplirlo en esta conformidad pueda el dicho Señor Arzediano de Sepulveda si en el dicho tiempo estubiere la Caja del organo en el tiempo necesario, Dispuesta para Colocar dicha obra sin dilacion alguna o el que subzediere en su comision buscar Maestro que a costta de los ottorgantes fenezca Y asientte la obra de dicho horgano en la forma y como ba prevenido y se previene en la Condiciones ynserttas y

por lo que costtaren su fenecimiento se proceda con las Costas y Daños que se ocasionaren a su paga prompta y efectivamente cuia liquidazion difiere en la relacion simple o jurada de la Persona o Personas que se ocuparen en senttar y fenecer la referida obra del horgano que se a de ejecutar en la forma que ba expresada hasta fenecerla entteramente y quedar sentada con ttoda perfeccion para su uso sin ser necesario otra prueba ni justificacion alguna aunque de derecho se requiera cuio ymportte y daños que se ocasionaren se obligan a su paga los dichos principal y fiador vajo de la dicha mancomunidad y renupciacion De leyes que llevan echas y acen nuevamente y ttodo ello lo pagaran llanamente y sin pleitto alguno pena de execucion Costas y salarios de Quinientos maravedies para el Delijenciero por Cada un dia de hida esttada y buelta hasta la real Paga sin embargo de cualquier ley o pragmat-tica que aia en Contrrario que renupcian. Y por el dicho salario se le executte como por lo principal y la liquidacion difieren en quien lo hai De haver Como Dicsorio en juicio sin ser necesario otra prueba ni justificacion alguna aunque de derecho se requiera; Y Ygualmente se obligan dicho principal y fiador como Mancomunados Ynsolidum a ejecutar la obra Del referido organo en la forma y como se previene en las Condiciones que ban Ynserttas, y lo Demas expresado en estta Escripura sin falttar a Cosa alguna en los dichos Doscientos y Diez mill Reales de vellon en que se an Combenido. Y ajusttado sin poder pedir mejoras algunas Pues bajo estta condicion a ttenido y ttiene efecto este Contratto que llevaron a pura, y Devida execucion y con que se dan por sattsfechos; Y pagados enteramente del ttodo el Costte De Manos y Matteredes del Referido organo en los tterminos y Como se previene en las Condiciones Ynserttas. Y estta escriptura sin Poder Pedir mejoras algunas y si las pidi-eran no se les ha de satisfacer ni an de poder ser oidos ni admitidos en juicio ni fuera De el antes bien repelidos; y en Costtas Condenados, y assi mismo se obligan quieren y Consient-ten que si el tt tiempo en que se esttuviese ttrabajando en la execucion de la Obra del dicho horgano el principal y fiador hubiesen la nobedad de caer enfermos y no poder conttinuarla por otra razon que les Ynposibilitte acerlo para poder dar fenecida dicha obra en el termino de los referidos dos años pueda dicho señor Arcediano de Sepulveda a quien ttubiere su comision poner oficiales y personal Ynttelijentes en la facultad que lo travajen y ejecuten a costa del dicho principal y fiadores lo que pagaran prontamente o pueda pagar dicho señor Arcediano con la cantidad en que ban Combenidos y ajusttados sin que sea necesario que su abono mas que la relacion que se pusiese simplemente sin mas justificacion y De lo que se aya pagado por el salario de las personas oficiales que se aian ocupado en el ttrabajo De la execucion de dicho organo sin mas justificacion aunque de derecho se requiera. Y dicho Señor Don Miguel de Grijalba y Guzman arzediano de Sepulveda como ttal Comisario de dicho Ylustrisimo Señor obispo Desta Ciudad de Segovia y su obispado le obliga a la paga de los dichos Doscientos y diez mill reales de vellon en los ttres plazos yguales por tterceras parttes la primera al tt tiempo de principiarse la obra la Segunda al mediarla y la ttercera quando este fenecida Y acavada y Declarado por Maestros y personas Ynttelijentes esttar echa con ttoda perfeccion conforme a las Condiziones y demas que ba expresado en estta escriptura sin que en ello haia falta ni demora alguna pues prontamente se les entregara a dichos principales y fiadores sobre que constituite en nombre de su Ylustrisima la obligacion que de derecho se requiere = = Y assi mismo se obligan los dichos principal y fiador bajo de la Mancomunidad y renupciacion de leyes que ttienen echas y acen nuevamente apear y componer el organo grande antiguo (epístola) de dicha Santta Yglesia y dejarle usual y corriente a que quiera ser compelidos executtivamente y bajo de la misma pena de execucion costas y salarios que se comprenden en estta escriptura bajo de Cuia condicion a ttenido efecto sin que por estta ocupacion y mas ttrabajo se les de Cantidad alguna. Y si solo los dichos doscientos y diez mill Reales de vellon sin otra Cosa alguna con ningun prettestto ni mottivo ni el de mejoras como lo llevan expresado = = a cuio cumplimiento ambas partes se

obligan en forma dicho señor Arcediano de Sepulveda como ttal Comisionado de dicho señor obispo obliga los bienes y renttas de su Ylustrisima y los dichos principal y fiador se obligan con sus personas y vienes muebles y raices havidos y por haver Dan poder a las justticias y jueces de su Fuero; y jurisdicion de los señores Ynttendente Correxidor y Alcalde maior Ynsolidum que son o fueren desta Ciudad para que a ello Cada uno y los compettentes les compelan como por senttencia pasada en Cosa Juzgada renupcian las leyes y Derechos de su favor y la general y dicho Señor arcediano en nombre de su Ylustrisima el Capitulo Deos Duordus Yuandes euos jausolucionibus; y el dicho pricipal y fiador su propio fuero Juraron Domicilio y privilegio y la ley sitt Combenerit De Jurisdittionen sinum Judicum = Y assi lo digeron ottorgaron y firmaron a quien yo el dicho esscribano doy fee que Conozco siendo ttesttigos Juan de Sierras y Gill escribano del Numero perpetuo de la Ciudad de Segovia y su tra. Angel Pasqual Espinar y Santiago Conde vezino y residenttes en esta dicha ciudad.

[Firmas] Don Miguel de Grijalba / Pedro de Echavarria

Joseph de Echavarria / Ante mi, Lorenzo de Sierras.»]

**152.** [Noviembre, 24] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá- caja)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. II, p. 1.778: «Pedro de Echavarría recibe de D. Miguel de Grijalba 6.000 reales ‘primer plazo que se me debe entregar para principiar la obra del organo...’»]

**153.** [Diciembre, 5] [AHPSeg / Prot. n.º 2.781 de Lorenzo de Sierras] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXLVI, pp. 2.710-2.711:

«Diciembre 5. Poder del señor arzediano de Sepulbeda a Madrid para ottorgar la escripatura de la Caja del organo

(Al margen: ‘Dile sigido dia de su ottorgamiento en papel de sello segundo doy fe. / Sierras’)

En la Ciudad de Segovia a cinco de Diciembre del año de mil settecientos y sesenta y nueve por ante mi el esscribano y ttesttigos parecio el señor Don Miguel de Grijalba y Guzman dignidad de arzediano de Sepulbeda y canonigo de la Santta Yglesia Cathedral desta ciudad en nombre y como comisario nombrado por el Ylustrisimo Señor Don Juan Joseph Martinez y Escalzo del Consejo de su Majestad señor de las villas de Turegano y Mojados obispo desta Ciudad y su obispado segun resulta de Carta scriptta por su Ylustrisima su fecha en el lugar de la Nava deste obispado en diez y ocho de Noviembre proximo pasado deste año para la execucion de la obra del organo que a expensas dicho Ylustrisimo señor obispo se haze en la dicha su Santa Yglesia Cathedral desta Ciudad que se halla en la escripatura que ante mi se ottorgo por dicho señor arzediano de Sepulveda de la ejecucion del referido organo con Don Joseph de Chavarria Maestro de horganero vezino de la villa y Corte de Madrid ante mi en veinte y quatro de Noviembre proximo pasado deste año donde se halla la dicha Cartta ordinaria; orijinal a que me remito de que doy fee, en cuia virtud y como ttal Comisario dicho señor Don Miguel de Grijalba = Dijo ttiene echo ajustte de la ejecucion de la caja del dicho Horganon con don Juan Maurat vezino de la dicha villa y Corte de Madrid habiendo ofrecido por su fiador a dicho Don Pedro de Chavarria y para que se ottorguen la scripttura corespondiente mediantte no poder hacerlo, concurriendo desta ciudad ottorga que viendo de su Comision da todo su poder cumplido el que de derecho se requiere y es necesario mas puede y Debe baler a el señor Doctor Don Bruno de Aro y Salazar Canonigo desta Santta Yglesia Cathedral de Segovia residentte en la dicha villa y Cortte de Madrid con Clausula de substittuir expecial para que en nombre del señor ottorgante y como ttal Comisario para la ejecucion de la obra de dicho Horganon pueda concurrir y concurra con los dichos Don Juan Maurat y Don Pedro de Chavarria este como su fiador y aquel como principal y de mancomun Ynsolidum y tratten y combengan la execucion de la caja del dicho organo que



hara el principal y ejecuten con toda perfeccion y seguridad en la cantidad y precio y con las Condiciones y Plazos en que estan Combenidos con dicho señor arcediano de Sepulveda como tal comisionado y que assi lo Cumpliran bajo de las Penas de ejecucion Costtas y Salarios y demas que se ttubiese por combeniente y en el tiempo en el que la a de ser fenecida dicha Caja ottorgando en razon de ello por ante esscribano la escriptura que de derecho se requiere, con ttodas las fuerzas firmezas renumpciaciones de leyes que se deven poner lo que aceptte en nombre del señor ottorgante como tal Comisionado ofreciendo cumplir en ttodo con lo que se pactare y a pactado en nombre de dicho Ylustrisimo Señor obispo y nuevamente se pactare en virtud deste poder que siendo echo y ottorgado por dicho señor Doctor Don Bruno de Aro y Salazar o quaquiera de sus substittutos desde luego lo aprueba y ratifica dicho señor ottorgante como tal Comisario y A ello se obliga y le pueda obligar con poderio a las justicias y jueces de su fuero y Jurisdiccion. Competentes para el apremio renuncia y en su nombre renuncie ttodas las leyes fueros y derechos de su favor y la general en forma con el capitulo obsdicordus yuandependis y avsolucionibus que el poder que para ttodo lo referido y lo a ello anejo y Dependiente se requiere y es necesario se le da Y ottorga al dicho señor Doctor Don Bruno de Aro y Salazar y substittutos ynsolidum ttoda amplitud y sin ninguna limittacion libre franca y general administracion y relebacion en forma y assi lo dijo ottorgo y firmo a quien doy fee que conozco siendo ttesttigos Juan de Sierras y Gill escribano del notario desta Ciudad. Santtiago Conde y Angel Pascual Espinar vezino y residentes en ella.

(Firmas) Don Miguel de Grijalba / Ante mi, Lorenzo de Sierras.»]

154. [Diciembre, 12] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá-*caja*) (sig. ant. vitrina 2, carpeta 3<sup>a</sup>, XXIV)] [To-  
mado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXLVII, pp. 2.712-2.717:

«En la villa de Madrid a doze dias del mes de Diziembre del mil setecientos sesenta y nueve ante mi el esscribano y testigo parecieron don Juan Maurat como principal y Don Pedro de Echavarria como su fiador, vezinos de esta corte y Dijeron que el citado Don Juan Maurat tiene tratado, combenido y ajusttado con el Señor Don Miguel de Egrijalba y Guzman Dignidad de Arcediano de Sepulbeda y Canonigo de la Santa Yglesia Cathedral de la Ciudad de Segovia en nombre y como comisario del Ylustrisimo señor Don Juan Joseph Martinez y Escalzo del consejo de su Magestad Señor de las villas de Turegano y Mojados Obispo de dicha ciudad y su obispado la ejecuzion de la caja nueva para el organo de dicha Santa Yglesia habiendo ofrecido por su fiador a el explicado Don Pedro de Echavarria con tal de que para la maior seguridad se otrogase a esta corte la correspondiente escriptura de obligazion mediante no poderlo hazer en dicha ciudad, y en cuia atenzion y en la de haverse remitido Poder otorgado por dicho Señor Don Miguel de Grijalba como tal comisario su fecha en dicha Ciudad cinco de este presente mes y año ante Lorenzo de Sierra escribano de Su Majestad del numero perpetuo de ella a favor del Señor Doctor Don Bruno de Haro y Salazar, Canonigo de dicha Santa Yglesia residente al presente en esta corte para que pueda concurrir y concurra con los dichos Don Juan Maurat y Don Pedro de Echavarria este como su fiador, y aque como Principal de mancomun Ynsolidum a tratar y combenir la ejecucion de la referida Caja del organo de dicha Santa Yglesia con la perfeccion seguridad y en la cantidad y plazos y condiciones en que esta combenido con dicho Señor Arzediando de Sepulbeda el qual dicho Poder se me entrego original a mi el infraescrito por el citado Señor Doctor Don Bruno de Haro para que lo incorpore con el registro de esta escriptura e inserte en el traslado de ella que su thenor a la letra dice assi.

Poder. En la Ciudad de Segovia a cinco de Diziembre del año de mil setezientos sesenta y nueve por ante mi el escribano y testigos parecio el Señor Don Miguel de Grijalba y Guzman Dignidad de Arcediano de Sepulbeda y Canonigo de la Santa Yglesia Cathedral de esta

ciudad en nombre y como comisario nombrado por el Ylustrisimo Señor Don Juan Joseph Martinez y Escalzo del consejo de su Majestad Señor de las villas de Turegano y Mojados obispo de esta ciudad y su obispado segun resultto de carta escrita por su Ylustrisima su fecha en el lugar de la Nava de este obispado en diez y ocho de Noviembre proximo pasado deste año para la ejecuzion de la obra del organo que a expensas de dicho Ylustrisimo Señor obispo se haze la dicha su Santa Yglesia Cathedral de esta Ciudad que se halla en la escriptura que ante mi se otorga por dicho Señor Arcediano de Sepulbeda de la ejecuzion del referido organo con Don Joseph de Echavarria Maestro de organero vezino de la villa y corte de Madrid ante mi en veinte y quatro de Nobiembre proximo pasado de este año donde se halla la dicha Carta ordinaria; original a que me remito de que doy fee; En cuia orden y como tal comisario dicho Señor Don Miguel de Grijalba Dijo: tienen hecho ajuste de la ejecuzion de la caja de dicho organo con Don Juan Maurat vezino de la dicha villa y corte de Madrid habiendo ofrecido por su fiador de dicho Don Pedro de Echavarria y para que se otorgue la escriptura Correspondiente mediante no poder hazerlo concurriendo a esta Ciudad: Otorga que usando de su comision de todo su poder cumplido el que de derecho se requiere y es necesario mas puede y debe valer a el Señor Doctor Don Bruno de Haro y Salazar Canonigo de esta Santa Yglesia Cathedral de Segovia residente en la dicha villa y corte de Madrid con clausula de substituir especial para que en nombre del Señor otorgante y como tal comisario para la ejecucion de la obra de dicho organo puede concurrir y concurra con los dichos Don Juan Maurat y Don Pedro de Echavarria este como su fiador; y aquel como principal y de mancomun Ynsolidum y traten y combengan la ejecuzion de la caja del organo que ara el principal y ejecutara con toda perfeccion y seguridad en la cantidad y precio y con las condiciones y Plazos en que esttan combenidas con dicho Señor Arcediano de Sepulbeda como tal comisario y que assi lo cumplan bajo de las penas de ejecuzion costas y salarios y demas que se tubiere por Combeniente y en el tiempo en que la a de dar fenecida dicha caja otorgado que en razon de ello por ante escribano y en forma la escriptura que de derecho se requiere con todas las fuerzas firmadas renunciaciones de leyes que se deven poner la que azepte en nombre del Señor otorgante como tal comisario ofreciendo cumplir en todo con lo que se pactare y a pactado en nombre de dicho Ylustrisimo Señor obispo y nuebamente se pactare en virtud de este poder que siendo hecho y otorgado por dicho Señor Doctor don Bruno de Haro y Salazar o qualquiera de sus substitutos desde luego lo aprueba y ratifica dicho Señor otorgante como tal comisario, y a ello se obliga y le puede obligar con poderio a las Justicias y Juezes de su fuero y Jurisdiccion competentes para el apremio renuncia y en su nombre renuncia a todas las leyes fueros y derechos de su favor y la general en forma con el capitulo oduardus yaundependis yausolucionibus; que el poder que para todo lo referido y lo dello anejo y dependiente se requiere y es necesario se le da y otorga al dicho Señor Doctor don Bruno de Haro y Salazar y substitutos ynsolidum con toda amplitud y sin ninguna limitazion libre franca y general administracion y relevazion en forma y asi lo dijo, otorgo y firmo a quien doy fee que conozco siendo testigos Juan de Sierra y Gil escribano del Numero de esta ciudad, Santiago Conde y Angel Pascual Expinar vezinos y residentes en dicha Don Miguel de Grijalba; ante mi Lorenzo de Sierras = Yo el dicho Lorenzo de Sierras escribano del numero perpetuo de la Ciudad de Segovia y su tierra por Su Majestad presente fui a lo que dicho es y en fee de ello lo signe dia de su otorgamiento en testimonio de verdad Lorenzo de Sierras.

Prosigue. El poder aqui ynserto ba cierto y verdadero y corresponde con su original de que doy fee y a que me remito; y en su consecuencia los referidos Don Juan Maurat y Don Pedro de Echabarria como su fiador juntos de mancomun a voz de uno y de cada uno de por si el todo ynsolidum renunciando como expresamente renunciaron las leyes de duobus res debendi la autentica presente oc hita de fide yusoribus el beneficio de la division escur-

sion y demas de la mancomunidad como en ellas y en cada uno se contiene otorgan que se obligan a formar y ejecutar la caja nueva del organo de dicha Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Segovia con toda perfeccion y seguridad bajo los Capítulos y condiciones siguientes-----

#### Condiziones

Primera.- Primeramente es condizion que dicha caja a de tener el alto grueso y ancho, en todo correspondiente a la que tiene el otro organo grande (epístola).

2ª.- Tambien es condizion se a de guardar la misma proporcion y figura bariando solo en el adorno de talla, que en este nuevo a de ser la que corresponda trabajada segun oy se practica.

3ª.- Ygualmente es condizion que dicha caja a de llebar los mismos Angeles y Manzebos que tiene el que oy existe hechos con la misma figura y cada uno de los ynstrumentos, que les corresponda sacados con la propia uniformidad y por remate en el lado del coro una figura de la fama con su clarin de la altura y grueso correspondiente y por el lado de las Capillas un angel sobsteniendo con las dos manos una Guirnalda.

4ª.- Tambien en condizion se an de poner dos escudos de las Armas del Ylustrisimo Señor obispo una en cada lado en el lugar correspondiente segun estan en el que hay oy.

5ª.- Asimismo es condizion se han de dejar todos lo claros que por uno y otro lado de la caja se necesitan para poner los Caños y registros haviendose de arreglar a las medidas y disposiciones que diere el dicho Don Pedro de Echabarría Maestro de organos.

6ª.- Tambien es condizion se an de dejar tres puertas las dos de una oja cada una en cada uno de los costados del pedesttal y la otra de dos ojas en el mismo Pedestal a el lado de las Capillas.

7ª.- Tambien es condizion que toda la madera que se gaste en esta obra a de ser de la mejor condizion limpia y seca de modo que se pueda dorar luego que este sentada.

8ª.- Tambien es condicion que el porte y conduzion de toda la madera que se necesite para dicha obra a de ser de cuenta de los otorgantes.

9ª.- Del mismo modo lo es que se a de sentar por su cuenta toda estta obra siendo de su cargo la madera y clavacon para los Andamios y el coste de ellos y sentada y rematada que sea, se a de tasar la madera de dichos Andamios y la que quedase para serbir se a de quedar con ella el explicado Don Miguel de Grijalba como tal comisario satisfaciendo su importe a los ottorgantes.

10ª.- Asimismo es condizion que la a de dar sentada y en un todo remattada dicha obra para el dia de Navidad del año que viene de mil setezientos y setenta.

11ª.- Y ultimamente es condicion que por toda esta obra echa y concluida con las expresadas condiciones se le han de dar a el dicho Don Juan Maurat Otorgante Quarenta y dos mil reales de vellon y casa en que este y sus oficiales puedan trabajar el tiempo que debe dicha obra; Cui cantidad se le a de dar y pagar en quatro plazos; el Primero de Quatorce mil reales para Navidad de este presente año, el segundo en Mayo del año que viene de mil setezientos setenta de cantidad de nuebe mil reales el tercero de igual suma en Agosto del propio año, y los diez mil reales el tercero de igual suma en Agosto del propio año; y los diez mil reales restantes conducida y reconocida que sea dicha obra por el Maestro, o Maestros que por dicho Señor Comisario, o su Apoderado se nombrasen.

Bajo cuyos Capítulos y condiciones los nominados don Juan Maurat y Don Pedro de Echabarría se obligaron con sus Personas y vienes muebles y raizes presentes y futuros a la formazion y ejecuzion de la citada Caja del organo bajo la pena de que no lo cumpliendo assi a de quedar al arbitrio de dicho Señor Comisario o su Apoderado recombenirles Judicialmente a su ejecuzion y cumplimiento y consienten que por qualesquiera requisitto que falte a lo estipulado en esta escriptura y sus condiciones se les pueda apremiar por todo rigor y despa-

char ejecucion contra ellos y sus vienes en virtud de esta dicha escritura o su traslado sin otro recado y embiar Persona a su ejecucion y cobranza a esta corte o a la ciudad o villa donde residieren y tubieren los otorgantes vienes, a la que consignan y señalan quinientos maravedies de salario por cada un día de los que se ocupare en dicha ejecucion con los de ida estada y buelta, y las costas que se causaren en los auttos y demas diligencias que para ello se practicaren que todo lo dejan diferido en la relacion simple o Jurada que diere la tal Persona que fuere a la citada ejecucion, que desde luego los otorgantes le relevan de otra prueba:

Azeptazion. Y allandose presente a el otorgamiento de esta escritura el citado Señor Don Bruno de Haro como tal Apoderado enterado de su narrativa y condiciones. Dijo la azeptava y azeptto en todo y por todo segun como en ella se contiene y se obligo en virtud del Poder aqui inserto con los vienes en el obligados a cumplir con lo que toca y corresponde a dicho Señor comisario su principal en esta escritura, y sus condiciones; y a su cumplimiento cada una de las partes dieron poder a las Justicias y Juezes de su fuero competentes y en especial a las de esta Corte y Ciudad de Segobia para que les compelan y apremien por todo rigor de derecho y via ejecutiba como si fuese sentencia definitiva de Juez competente pasada en autoridad de cosa Juzgada y consentida en que lo reciben renunciaron su propio fuero jurisdizion domicilio y vecindad y la ley si combenerit de jurisdicione omnium iudicum y demas leyes, fueros, derechos y pribilegios de su favor por la general en forma; en cuió testimonio lo dijeron otorgaron y firmaron a quienes yo el escrivano doy fee conozco, siendo testigos: Joseph de Echavarria; Benito Martinez y Juan Antonio Cuesta residentes en esta corte = Don Bruno Antonio de Aro Salazar; Pedro de Echavarria; Juan Maurat; ante mi Vicente Ruano Calbo.

Yo el dicho Vicente Ruano Calbo escrivano del Rey Nuestro Señor vezino de esta villa de Madrid presente fui a su otorgamiento y doi fee de ello y lo signo y firmo

En testimonio de Verdad / [Firmado] Vicente Ruano Calbo.»]

### 1770

**155.** [Enero y siguientes] [ACSeg / Sig. E-248 / Libro manuscrito: Eusebio Barahona, «Barias Noticias de la Muy Noble y Leal Ziudad de Segovia, desde el año de 1757 (52, según autores)» / ff. 126v-127r] [Tomado de: DE VERA Y DE LA TORRE, Juan: «*Organo nuevo de la Catedral de Segovia*», en *Estudios Segovianos*, 10 (1958), pp. 197-206: «... En el mes de Enero de 1770 años empezaron con la talla y dorado del organo nuevo que ha dado a esta Santa Yglesia nuestro Ylustrisimo Señor don Juan Joseph Martinez Escalzo y solo por la talla de dicho sin dorar, se ajustado, en Ziento y Diez mill Reales. Dorado ya y puesta la cañoteria y gratificado el organero le tiene de coste a dicho Ylustrisimo Quinientos mill Reales el dicho organo.»]

**156.** [Enero, 13] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá.-caja) (sig. ant. vitrina 2, carpeta 3ª, XXIV)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. II, pág. 1.778: «P. de Chavarría recibe de Grijalba 60.000 reales para el órgano.»]

**157.** [Enero, 22] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá.-caja) / Not. Lorenzo de Sierras] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXLVIII, pp. 2.718-2.720:

«Prosigue. Y conforme a las dichas condiciones los Dichos Don Joseph y Don Pedro de Echavarria principal y fiador vajo de la Mancomunidad y Renupciacion de leies que llevan echas y acen nuevamente se obligan a favor de dicho Ylustrisimo Señor obispo desta Ciudad y su obispado y de dicho señor Don Miguel de Grijalba, y Guzman su Comisario de ejecutar la referida obra de el organo conforme a las condiciones que ban Ynserrtas; Y se an de poner cinco o seis fuelles los que diese de si el hueco y poner dos cazoletas de Pajaros y

darle fenecido y acavado dicho organo en el ttermino de dos años que daran principio el dia Primero de diciembre prosimo que biene deste Presente año De mill settecientos sesentta y nueve y cumpliran fin de Noviembre del que biene de mil settecientos settentta y uno a que se obligan en forma; Y en el casso de no cumplirlo en esta Conformidad pueda el dicho señor arzediano de Sepulbeda si en el dicho ttiempo estubiera la caja del organo en el ttiempo necesario Dispuesta para colocar dicha obra sin dilacion alguna o el que subzediese en su Comision buscar Maesttro que a costa de los ottorgantes fenezca y assiente la obra de dicho organo en la forma y Como ba prevenido y se previene en las Condiciones Ynserttas y por lo que Costtaren su fenecimiento se proceda con las Costtas y daños que se ocasionare a su pago promptta y efecttivamente; cuiu liquidacion difieren en la relacion simple o jurada de la Persona o Personas que se ocuparen en senttar y fenecer la referida obra del organo que se ha de ejecuttar en la forma que va expresada hasta fenecerla enteramente y quedar senttada con ttoda perfeccion para su uso, sin ser necesario otra prueba ni justificacion alguna aunque de derecho se requiera cuiu Ymportte y daños que se ocasionaren se obligan a su paga los dichos principal y fiador bajo de la dicha Mancomunidad y renupciacion De leies que llevan echas y acen nuevamente y ttodo ello lo pagaran llanamente y sin pleito alguno pena De ejecucion Costtas, y salarios De Quinientos maravedies para el delijenciero por cada dia De hida estada y bueltta hasta la Real Pagada sin embargo De qualquier ley o Pragmatica que haia en Contrario que renupcian. Y Por el dicho salario se les executte como por lo principal y la liquidacion difieren en quien lo haia De haver Como dicisorio en juicio sin ser necesario otra prueba ni justificacion alguna aunque de derecho se requiera; Y Ygualmente se obligan dicho principal y fiador como Mancomunados Ynsolidum a ejecutar la obra Del referido organo en la forma y como se previene en las condiciones que ban Ynserttas y lo demas expresado en esta Escripura sin falttar a cosa alguna en los dichos Doscientos y diez mill Reales de vellon en que se an Combenido. Y ajusttado sin poder pedir mejoras algunas, Pues bajo esta condicion a ttenido y ttienen efecto este contrrato que llevaran a pura, y Devida ejecucion y con que se dan por satisfechos; Y pagados enteramente del ttodo el Costte de Manos y Matheriales del referido organo en los tterminos y como se previene en las condiciones Ynserttas. Y esta escriptura sin poder pedir mejoras algunas y si las pidieren no se les ha de satisfacer ni han de poder ser oydos ni admitidos en juicio ni fuera de el antes bien repelidos y Costtas condenados; Y assimismo se obligan quieren y Consientten que si en el ttiempo en que se estubiese ttabajando en la ejecucion de la obra del dicho Organo el principal y fiador hubiesen la nobedad De caer enfermos y no poder Continuar o por otra razon que les Ymposibilitte hacerlo para poder dar fenecida dicha obra en el ttermino de los referidos dos años pueda dicho Señor Arcediano de Sepulbeda o quien ttubiere su comision poner oficiales y personas Yntelgentes en la Facultad, que lo ttabajen y ejecuten a costtas del dicho principal y fiador, lo que pagaran pronttamente o pueda Pagar dicho señor Arcediano con la Canttidad en que ban Combenidos y ajusttados sin que sea necesario para su abono mas que la relacion que se pusiere simplemente sin mas justificacion y de lo que se haia pagado por el salario de las Personas oficiales que se haian ocupado en el ttabajo de la ejecucion de dicho organo sin mas justificacion aunque de derecho se requiera y dicho señor Don Miguel de Grijalba y Guzman arcediano de Sepulbeda como ttal comisario de dicho Ylustrisimo Señor obispo [de] esta ciudad de Segovia y su obispado le obliga a la Paga de los dichos Doscientos y diez mil reales de Vellon en los tres plazos yguales por tterceras partes la primera al ttiempo de principiarse las obras y la segunda De mediarla y la ttercera quando este fenecida y acabada y Declarada por Maestros y Personas Ynttelijentes esttar echa con ttoda Perfeccion conforme a las Condiciones y Demas que ba expresado en esta escriptura sin que en ello haia faltta ni demora alguna pues prompttamente se les entregara a dichos principal y fiador sobre que Constittuieren en nombre de su Ylustrisima la obligacion que

de derecho se requiere y assi mismo se obligan los dichos principal y fiador bajo de la Mancomunidad y renupciacion De leies que ttienez echas y acen nuevamente apear y componer el organo grande antiguo (epístola) de dicha Yglesia y dejarle usual y corriente a que quieren ser Compelidos ejecuttivamente, y bajo De la misma pena de ejecucion Costas y salarios que se Compreenden en esta escripttura bajo de Cuia condicion a ttenido efecto y sin que por esta ocupacion y mas ttrabajo se les De cantidad alguna; y si solo los dichos Doscientos diez mill reales de vellon sin otra Cosa alguna con ningun Prettesto ni mottibo ni el de mejoras como lo llevan expresado = a cuio Cumplimiento ambas parttes se obligan en forma dicho señor Arcediano de Sepulbeda como ttal Comisario de dicho señor obispo obliga los vienes y renttas de su Ylustrisima y los dichos principal y fiador se obligan con sus Personas y vienes muebles y raizes havidos y por haver dan Poder a las justicias y Jueces De su Fuero y jurisdiccion Competentes a quien se sometten y por expecial sumisión? los dichos principal y fiador al fuero y jurisdiccion de los señores Ynttendentte Correxidor y alcalde maior Ynsolidum que son o fueren desta Ciudad para que a ello cada uno y las Competentes les Compelan como por senttenzia pasada en Cosa juzgada renupcian las leies de derechos a su favor y la general; Y dicho señor Arcediano en nombre de su Ylustrisima el capititulo Deos dicardis Juan de penis jau solicionibus; Y el dicho principal y fiador su propio fuero jurisdiccion domicilio y privilegio y la ley sit Combenerit de Jurisdictionen omnium Judicum = Y assi lo dijeron ottorgaron y firmaron a quien Yo el esscribano doy fee que Conozco siendo testigos Juan de Sierras y Gil escribano del nuevo perpetuo de la Ciudad de Segovia y su tierra Angel Pascual Espinar y Santiago Conde vezino y residentte en esta dicha Ciudad =

[Firmas] Don Miguel de Grijalba / Pedro de Echavarria / Antte mi Lorenzo de Sierras = ...

Yo el dicho Lorenzo de Sierras escribano del Numero perpetuo de la Ziudad de Segovia y su tierra por su Majestad? presente fui a lo que dicho es y en fee de ello lo signe Rojo del sello Primero y su orijinal con que Concuerta queda en mi Registro en papel del sello quarto de veinte maravedies

Segovia y henero Veinte y dos de mill setezientos y setenta

En testimonio de verdad / [Firmado] Lorenzo de Sierras.»]

**158.** [Sin fecha] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá.-caja)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. II, p. 2.834, nota n.º 31:

«Memoria del Coste de la escriptura del organo y poder ottorgado para el Señor Don Bruno de Aro para la extension de la escriptura de la caja, para la Santa Yglesia Cattedral desta Ciudad de Segovia son los siguientes...

-Lo primero De papel sellado para la escriptura y Poder con Pliego de a diez y seis reales. Otro De a quattro y ttres de a veinte con el papel Comun hacen veinte y quattro reales	... 24 rs
-De los derechos del Poder para la Caja ocho reales	... 8 rs
-Del Ottorgamiento de la escriptura y su ttraslado quarenta Reales...	... 40 rs
-----	-----
(Total)	72 rs.»]

**159.** [Mayo, 2] [ACSeg / Sig. AC., vol. 39 / f. 74r / Margen: «Que se resuelva sobre el organo chico» / «Cabildo ordinario»] [Citado por López-Calo, n.º 2.934, p. 264]... Propuso el señor fabriquero resolbiese el Cabildo si el organo chico [evangelio] se avia de vender o no; y donde se avia de colocar caso de que por no aver quien de por el lo que merece o por juzgarse necesario para esta Santa Yglesia se determine el que no se venda, pues estan para venir los

organeros, y debía quitarse de donde esta: el Cavildo acordo que no se venda, y cometio ad decidendum al señor fabriquero con el señor Gascon el determinar ponerle donde mejor les parezca.

**160.** [Junio, 23] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá.-caja) (sig. ant. vitrina 2, carpeta 3ª, XXIV)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. III, doc. n.º CXLIX, p. 2.721-2.722:

«Condiziones para dorar de oro limpio la caja del organo Mayor de esta Santa Yglesia Cathedral de Segovia, son las siguientes=

1ª.- Primeramente es condicion que para executar esta obra de dorado, se a de limpiar todo el Polbo, que tuviese, para darle una mano de agua de Cola para que Coja sustanzia la madera, para que aseguren, y agarren vien los matheriales, que a de llevar; dando de ajo los nudos o cosa trosa que tenga la madera para mejor seguridad, enlienzandolo Juntamente con las oberturas, o Venteaduras que tenga la madera =

2ª.- Ytten es condizion, que para las Colas Necessarias que son menester para gastar y trabajar los matheriales que a de llebar dicha obra, se an de azer, de Retazo, de Baldes de la fabrica de Madrid, lo que es mui esenzial para la seguridad y permanecia de muchos años; pues asi esta experimentado y lo enseña la ocupazion =

3ª.- Ytten es condicion, que se an de dar, quatro manos de Yesso, Negro y Blanco Rebuelto para mas suavidad y manejo, Plasteciendo, todo lo que fuese necesario de faltas de madera, escofinandola, y Recorriendolo, segun lo enseña y Pide la ocupacion, dejando la Arquitectura y Talla con perfeccion que se rrequiere =

4ª.- Ytten = es condizion, que se an de dar otras quatro manos de Yeso Mate de Madrid, de lo mejor y mas suave, para la hermosura del dorado; Recorriendolo, Y Repasandolo, para dejar la Arquitectura, molduras y talla con la perfeccion que se rrequiere, segun Arte lo pide. =

5ª.- Ytten es condicion que se an de dar quatro manos de Boldellanes, para la Suavidad Y manejo, del oro que se han de gastar, y hechar encima de dicho Matherial, para El lucimiento del Bruñido de dicho Dorador; =

6ª.- Ytten: es condizion, que el oro que se ha de gastar en dicha obra, a de ser fino; Puro de buena calidad y de buen color; lo que se a de Bruñir, para su luzimiento, todo lo que corresponda, a la Arquitectura y talla, Y molduras de dicha obra, y Asi mismo se a de broncear lo que Corresponda a dicha Arquitectura, talla y molduras, Lucimiento y ermosura del bruñido que necesita dicha obra segun oy se practica en la ocupazion, =

7ª.- Ytten es condicion que se an de dorar todas las Boquillas de los cañones y los Borzes de las trompetas y asimismo los Angeles de cuerpo entero que tenga dicha obra an de ir dorados, y estofados, el Ropaje que tengan, y se an de dar de encarnacion fina y ermosa Y asi mismo a todos los demas Angeles, y serafines que tenga dicha obra Pintando como corresponda los atributos que tuviesen, y se an de dorar, y pintar las Armas, que tuviese dicha obra, si fuese necesario, =

8ª.- Ytten = es condizion que los andamios, que an de azer Para poner, dicha obra; si luego para mi execucion, de mi ocupacion, fuese necesario, poner, o quitar, para mi acomodo, a de ser de mi cargo; =

Y Asimismo, a de ser de mi cargo, Todo el oro, necesario, Y demas Materiales, para dicha obra; lo que se a de Poner, en poder, del Señor Don Miguel de Grijalba, Arcediano de Sepulveda, Y fabriquero de dicha Santa Yglesia, para irlo gastando, segun se valla trabajando; Y solo se a de Recibir dinero Para ir pagando las semanas, que se ballan trabajando; =

Y con estas Calidades, y condiziones, me obligo yo, Santiago Casado. Maestro, dorador Bezino desta, Ziudad, de Segovia, executar, dicha obra, con todo Luzimiento; por Cantidad, de

treinta mil reales de vellon y Lo firmo, en esta Ziudad, de Segovia, a 23 de Junio deste año de 1770

[Firmado] Santiago Casado.»]

**161.** [Julio, 22 al 29] [ACSeg / Sig. C-343 (Fá) / sf. / Encabezamiento: «Memoria y nomina desde el día 22 de julio de 1770 asta el sabado 29...»]... Ytem a Juan Hernandez por... cien clabos de a ochavo que se han trahido para componer el organo y las tarimas del coro...

**162.** [Julio-agosto, 29 al 4] [ACSeg / Sig. C-343 (Fá.) / sf. / Encabezamiento: «Memoria que va desde el día 29 de julio de 1770 asta el sabado 4 de agosto...»]... Ytem por dos tiros [sic] y dos cordeles gordos para los fuelles del organo... 14 rs

**163.** [Agosto, 11] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá.-caja)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. II, p. 1.778, nota n.º 37 (nota en p. 1.835):

«Memoria del coste que ha tenido el meter de nuevo el piso donde se a de sentar el

Organo nuevo que se a de poner en la Santa Yglesia es lo siguiente

-Por 7 viguetas de 23 pies cada una que son 161 pies a real cada uno	... 161 rs
-Por 5 alfanjias de 12 por medianiles	... 30 rs
-Un oficial que ha trabajado 7 dias a 6 reales	... 42 rs
-Por 5 dias de un mozo y 3 de otro a 4 reales	... 32 rs
-Francisco Noriega 2 dias a 10 reales	... 20 rs
-Por 2 libras de trabaderas y 50 de ymplementones	... 7 rs
-Del Maestro	(nada)

-----  
(Total) 304 rs (sic)

Ymporta esta memoria 304 reales de vellon los mismos que rezibi del Señor Arzediano de Sepulbeda y favriquero de la Santa Yglesia

Segovia y agosto 11 de 1770

Son 304 reales de vellon / [Firmado] Antonio de la Torre.»]

**164.** [Agosto, 19 al 26] [ACSeg / Sig. C-343 (Fá.) / sf. / Encabezamiento: «Memoria y nomina desde el día 19 de agosto de 1770...»]... Item a Alonso Tejado por la hechura de ocho libras de lanilla para la vidriera, una zerradura para los fuelles del organo, cuatro fijas para asegurar la puerta [y] dos llaves, la una para el organista y la otra para donde se guarda el Pan...

**165.** [Octubre, 9] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá.)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. II, p. 1.778: «Gabriel Rivero y Estrada, primo de Pedro y José Chavarría, recibe 3.800 reales de Don Clemente Gascón, en ausencia del arcedianio de Sepúlveda, M. de Grijalba, a cuenta de lo que debe percibir D. Pedro Chavarría para el pago 'de la madera acopiada y de la que se va acopiando para la obra del organo... y otros encargos que me tiene hecho'.»]

**166.** [Noviembre, 24] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá.)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. II, pp. 1.778-1.779: «José Chavarría recibe de Grijalba 12.500 reales a cuenta del 2º tercio del órgano.»]



**1770-1771**

**167.** [Enero, 13 de 1770 a septiembre, 7 de 1771] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá.-caja)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. II, p. 1.777: («Trece recibos firmados por Juan Maurat, y pagados por Miguel de Grijalba, a saber):

-14.000 reales	del primer plazo de la caja, ajustada en 42.000 rs	Madrid: 13-I-1770
-9.000 reales	del 2º plazo	Madrid: 16-V-1770
-2.000 reales		Segovia: 18-VII-1770
-1.000 reales	de la caja	“ 19-IX-1770
-5.000 reales	de la caja ‘que estoy asentando’	“ 5-X-1770
-6.000 reales	por la caja ‘que estoy poniendo’	
-6.000 reales	‘por las obras que estoy haciendo...’	“ 29-XII-1770
-6.000 reales	‘por cuenta de las obras a mi cargo...’	“ 10-III-1771
-4.000 reales	‘por cuenta de la caja del organo y el Altar de S. Hieroteo’	“ 7-V-1771
-4.000 reales	‘por cuenta de las obras que estan pendientes’	“ 14-VI-1771
-4.000 reales	de idem	“ 4-VIII-1771
-2.000 reales	de idem	“ 24-IX-1771
-1.000 reales	‘por cuenta de la caja’	“ 7-IX (sic)-1771.»]

**168.** [Julio, 23 de 1770 a abril, 28 de 1771] [ACSeg / Sig. G-63 (Fá.-caja)] [Tomado de Reinoso Robledo, vol. II, p. 1.781: («Diez recibos firmados por Santiago casado, y pagados por Miguel de Grijalba, a saber):

-2.000 reales	recibe S. Casado de Grijalba para materiales	23-julio-1770
-2.000 reales	idem	21-octubre-1770
-1.500 reales	idem para la obra	10-noviembre-1770
-3.500 reales	idem	20-diciembre-1770
-2.000 reales	“	15-febrero-1771
-1.500 reales	para oro	7-marzo-1771
-8.000 reales	6.000 para oro y 2.000 por trabajo	1-abril-1771
-2.000 reales	para dicha obra	28-abril-1771.»]

Recibido: 18 de noviembre de 2017

Aceptado: 9 de diciembre de 2017

### III. CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA

## Fragmentos de códices litúrgico-musicales del Archivo Diocesano de Barbastro (Carpeta nº 66)\*

SANTIAGO RUIZ TORRES  
JUAN PABLO RUBIO SADIA

**Resumen:** El Archivo Diocesano de Barbastro guarda en su carpeta nº 66 un selecto fondo de 13 fragmentos litúrgico-musicales de los siglos XI al XVI que hasta el momento no ha sido objeto de catalogación ni estudio. Su valor reside fundamentalmente en tres factores. Por un lado, su ubicación en un espacio de frontera entre Aragón y Cataluña ofrece la posibilidad de examinar las tradiciones litúrgicas allí convergentes. Por otro, damos noticia de dos fuentes monásticas que remiten respectivamente a San Juan de la Peña y a un cenobio no identificado del condado de Ribagorza. Por último, en el plano musicológico cabe destacar la localización de un canto inédito, y de otras piezas de difusión restringida. Así pues, siguiendo un método interdisciplinar presentamos la catalogación y el estudio comparativo de este conjunto de *fragmenta codicum* con el aliciente de incluir sus imágenes.

**Palabras clave:** Barbastro, fragmentos de códice, catalogación, canto gregoriano, San Juan de la Peña, Ribagorza.

**Abstract:** The Diocesan Archive of the Cathedral of Barbastro (Huesca) holds with the signature «Carpeta nº 66» a select collection of 13 liturgical fragments from the 11th to the 16th centuries hitherto neither catalogued nor studied. Its value lies mainly in two factors: on the one hand, its location in a border area between Aragon and Catalonia allows to examine liturgical traditions rooted there. On the other, we pinpoint two monastic sources associated respectively with San Juan de la Peña and an unidentified monastery settled in the County of Ribargorza. Likewise, from a musicological perspective it is worth mentioning the location of one unknown chant, as well as other pieces with a restricted diffusion. Thus, following an interdisciplinary method, we present the catalogue and study of these *fragmenta codicum* with the incentive to include their images.

\* Este estudio forma parte de las actividades desarrolladas por el grupo de investigación *El canto llano en la época de la polifonía. Tercera fase* (HAR2013-40871-P), de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por la profesora Carmen Julia Gutiérrez.

**Key words:** Barbastro, manuscript fragments, catalogue, plainchant, San Juan de la Peña, Ribagorza.

## INTRODUCCIÓN

El tema de la «frontera» en la Edad Media ha sido sin duda recurrente y fructífero en la investigación reciente sobre Aragón<sup>1</sup>. Este concepto, que comprende espacios de intercambios e influjos culturales, no siempre se ha logrado integrar en los estudios de musicología y liturgia medieval. Conveniría por ello caracterizar mejor los escenarios y las fuentes que en ellos se produjeron, de acuerdo con unos parámetros versátiles que den cabida a los respectivos procesos evolutivos. En este sentido, Barbastro y su comarca representan un área de indudable interés tanto por su enclave geográfico entre Aragón y Cataluña, como por sus especiales vicisitudes históricas y eclesiásticas. Tengamos presente que su primera erección como sede episcopal partió de Roda de Isábena, estrechamente conectada con la Seo de Urgel, y que más tarde pasó a depender del prelado de Huesca. Esta singularidad hemos tenido ocasión de abordarla en dos estudios previos: el primero sobre un antifonario *de tempore* del siglo XV custodiado en el Archivo Diocesano, y el segundo acerca de los libros litúrgicos de la biblioteca del cercano monasterio del Pueyo<sup>2</sup>.

La noticia ofrecida por Ezquerro Esteban relativa a la recopilación de un conjunto de «pergaminos con notación musical antigua», bajo la signatura «Carpeta nº 66»<sup>3</sup>, constituía un aliciente para seguir profundizando en el conocimiento de la liturgia y la música de este escenario eclesial. De ahí que acometamos ahora la catalogación y el estudio de estos testimonios privile-

---

<sup>1</sup> Representativos a este respecto son los estudios de SÉNAC, Philippe: *La frontière et les hommes (VIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle). Le peuplement musulman au nord de l'Ebre et les débuts de la reconquête aragonaise*, París, Maisonneuve et Larose, 2000; LALIENA, Carlos y SÉNAC, Philippe: *Musulmans et chrétiens dans le haut Moyen Âge: aux origines de la reconquête aragonaise*, París, Minerve, 1991.

<sup>2</sup> RUBIO SADIA, Juan Pablo y RUIZ TORRES, Santiago: «Un antifonario desconocido en el Archivo Capitular de Barbastro, testimonio de una liturgia de frontera», en *Nassarre*, 30 (2014), pp. 223-278; «Códices litúrgicos en la biblioteca monástica del Pueyo de Barbastro», en *Studia Monastica*, 58 (2016), pp. 267-288. Los resultados preliminares acerca de los manuscritos podienses fueron presentados en el Congreso Internacional *Cantus Planus Meeting*, celebrado en Dublín (agosto, 2016) con una comunicación titulada: «A Marginal Liturgy in the Border between Aragon and Catalonia: The Musical Manuscripts of the Sanctuary of El Pueyo».

<sup>3</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «Memoria de las actividades de RISM-España / 1994», en *Anuario Musical*, 50 (1995), p. 290.

giados que ayudan a perfilar las tradiciones litúrgico-musicales de la compleja realidad fronteriza del Somontano.

En total, la carpeta contiene 13 fragmentos que, agrupados por afinidad codicológica y paleográfica, dan noticia de 12 códices, todos con notación musical excepto el breviario n° 9:

LIBROS DEL OFICIO DIVINO: 8

Breviarios: 4

- Siglo XII ex. - XIII in.: n° 3
- Siglo XIII: n° 5 y 7
- Siglo XIV ex.: n° 9

Antifonarios: 4

- Siglo XI ex.: n° 1
- Siglo XII med.: n° 2
- Siglo XV: n° 10
- Siglo XVI, 1ª mitad: n° 11

LIBROS DE LA MISA: 4

Graduales: 3

- Siglo XIII: n° 4
- Siglo XIV: n° 8
- Siglo XVI: n° 12

Misales: 1

- Siglo XIII: n° 6

Uno de los aspectos más sugerentes de la colección es su escalonada datación desde el siglo XI al XVI, lo que permite apreciar cómo evoluciona la copia de códices litúrgico-musicales en este dilatado arco cronológico. Otra particularidad digna de mención es la localización de un canto hasta el momento inédito: la antifona *Cum audissent principes* (n° 10.5), mítica en su inicio. Por último, hemos conseguido identificar cuatro tradiciones: las diocesanas de Roda de Isábena (frag. n° 2) y Huesca (frags. n° 1, 3 y 5), y las monásticas de San Juan de la Peña (frag. n° 9) y de un cenobio de la Ribagorza (frag. n° 10). Después de la catalogación expondremos los argumentos sobre los que se apoyan estos vínculos.

## NORMAS DE EDICIÓN

Los mútilos barbastrenses se catalogan de acuerdo con el criterio seguido en otros trabajos nuestros anteriores<sup>4</sup>. Por el grado de minuciosidad, el modelo más próximo es el que hemos aplicado al fondo de *fragmenta codicum* del Archivo Capitular de Huesca<sup>5</sup>. Remitimos, por ello, a esta última publicación para una explicación pormenorizada de las normas de edición<sup>6</sup>, limitándonos en este apartado a ofrecer un breve resumen.

Nuestro modelo de ficha catalográfica se articula en cinco parámetros:

- *Identificación*: donde reseñamos el número *currens*, la tipología del manuscrito, su datación y la ocasión litúrgica. Los fragmentos se colocan de manera cronológica, y si se trata de *membra disiecta*, siguen el orden que guardaban en el códice primigenio. En este último caso, su identificación se hace mediante subíndices.
- *Descripción física del documento*: con las medidas del pergamino y de la caja de escritura (cuando sea posible), el número de líneas o renglones y su disposición, así como un breve comentario sobre su estado de conservación.
- *Escritura, decoración y anotaciones marginales*: donde damos cuenta de la variedad caligráfica adoptada y su plasmación por escrito, de las letras distintivas –iniciales y mayúsculas– y su decoración; en caso de verificarse, informamos también de la presencia de anotaciones marginales. Siempre que es factible, transcribimos estas anotaciones por el valor documental que poseen a la hora de reconstruir el *iter* del fragmento una vez desprendido del manuscrito.
- *Notación musical* (si procede): con la variedad de escritura musical empleada y el modo con que se marca el pautaado y la altura del mismo (sólo en las muestras en notación cuadrada).

---

<sup>4</sup> RUIZ TORRES, Santiago: «El rito romano en la Segovia medieval: catalogación y análisis de unos fragmentos litúrgicos (siglos XII-XVI)», en *Hispania Sacra*, 62 (2010), pp. 407-455; RUIZ TORRES, Santiago y RUBIO SADIA, Juan Pablo: «Catálogo de los fragmentos litúrgico-musicales del obispado de Sigüenza (siglos XI-XVI)», en *Medievalia. Revista d'Estudis Medievals*, 20/1 (2017), pp. 225-264.

<sup>5</sup> RUIZ TORRES, Santiago: «Los fragmentos litúrgicos del Archivo Capitular de Huesca (siglos XI-XVI)», en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 24 (2016), pp. 79-120.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 84-90.

- *Contenido*: cada ítem textual se reseña siguiendo el orden –folio recto o verso– en que figuraba en el manuscrito originario. De manera previa, señalamos la abreviatura identificativa de su género y una signatura en donde se combina el número *currens* y un subíndice alusivo al ordenamiento interno. Como regla general, transcribimos el incipit literario de cada pieza. Hay, no obstante, tres excepciones a esta regla: primera, cuando las piezas finalizan de manera abrupta reproducimos el pasaje donde se interrumpe la redacción; segunda, en caso de que el formulario continúe en otra cara damos cuenta del texto que antecede y precede a la transición; y tercera, recogemos también el *éxplicit* en los ítems no musicales con el fin de dejar constancia de su extensión precisa. Como novedad, incluimos el signo del punto ortográfico al término de todas aquellas piezas que transcriben su final.

La relación de abreviaturas empleada para los géneros es la siguiente:

A.	Antífona	I.	Antífona de invitatorio
A. BEN.	Antífona de Benedictus	IN.	Introito
A. NUNC	Antífona de Nunc dimittis	INV.	Versículo de introito
A. MAGN.	Antífona de Magnificat	L.	Lección (Oficio)
AL.	Aleluya	LECT.	Lectura (Misa)
CANT.	Cántico	OF.	Ofertorio
CAP.	<i>Capitulum</i>	OFV.	Versículo de ofertorio
CM.	Comunión	OR.	Oración colecta
COM.	<i>Post communionem</i>	PS.	Salmo
EP.	Epístola	R.	Responsorio
EV.	Evangelió	SAC.	Oración sobre las ofrendas ( <i>Sacra</i> )
GR.	Gradual	V.	Versículo de responsorio
GRV.	Versículo de gradual	W.	Versículo breve del oficio
H.	Himno		

El contenido se reproduce guardando la máxima fidelidad al documento original, por lo que se conservan incluso algunas lecturas erróneas. Los pasajes añadidos al texto para su mejor comprensión figuran entre los ángulos < >; las lagunas y secciones ilegibles se indican mediante puntos suspensivos flanqueados por paréntesis (...). Los cantos se identifican con la numeración

del *Corpus Antiphonarium Officii*<sup>7</sup> y, en su defecto, la de CANTUS INDEX<sup>8</sup>; los himnos incluyen además la referencia de *Analecta Hymnica*<sup>9</sup>. El aleluya *Reddet deus mercedem* (nº 8.2) se reseña a través del vol. 7 de *Monumenta Monodica Medii Aevi*, el único repertorio litúrgico-musical donde hemos podido localizar la pieza<sup>10</sup>. Para las lecturas bíblicas usamos las abreviaturas de la edición latina de la Vulgata<sup>11</sup>. De igual modo, en las oraciones damos cuenta del número de formulario con el que constan en las ediciones del Sacramentario Gregoriano de Deshusses<sup>12</sup> y, de manera suplementaria, en el *Corpus Orationum*<sup>13</sup> o el Sacramentario Gelasiano<sup>14</sup>. A su vez, en las lecciones y homilías señalamos autor (cuando se conoce), título de la obra y edición donde se puede consultar el texto completo. Dentro de este último grupo citamos la *España Sagrada* de Flórez<sup>15</sup>, la Patrología latina de Migne<sup>16</sup> y la colección *Corpus Christianorum*<sup>17</sup>.

<sup>7</sup> CAO = HESBERT, René-Jean (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii*, 6 vols., (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series Maior: Fontes VII-XII), Roma, Herder, 1963-1979.

<sup>8</sup> Cantus ID = *Cantus Index: Catalogue of Chants Texts and Melodies*, <http://cantusindex.org/> [acceso: 1/2/2018].

<sup>9</sup> AH = DREVES, Guido Maria - BLUME, Clemens et al.: *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols., Leipzig, O. R. Reiland, 1886-1922.

<sup>10</sup> ThK = SCHLAGER, Karlheinz (ed.): *Monumenta Monodica Medii Aevi. Alleluia-Melodien: bis 1100*, vol. 7, Kassel [etc.], Bärenreiter, 1968.

<sup>11</sup> WEBER, Robert et al. (eds.): *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, 2 vols., Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969.

<sup>12</sup> SGre = DESHUSSES, Jean (ed.): *Le Sacramentaire Grégorien: ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, vol. 1, (Spicilegium Friburgense, 16), Fribourg, Éditions Universitaires, 1971; SupG = Suplemento de Aniano al Sacramentario Gregoriano: *Le Sacramentaire Grégorien*, vol. 1, nº 1019a-1805; TcG = Textos complementarios del Sacramentario Gregoriano: *Le Sacramentaire Grégorien*, vol. 2, (Spicilegium Friburgense, 24), Fribourg, Éditions Universitaires, 1979, nº 1806-3900; vol. 3, (Spicilegium Friburgense, 28), Fribourg, Éditions Universitaires, 1982, nº 3901-4504.

<sup>13</sup> CO = MOELLER, Eugenio - COPPIETERS, Bertrandus (eds.): *Corpus Orationum*, 14 vols., (Corpus Christianorum. Series Latina, 160 I-XIV), Turnhout, Brepols, 1992-2004.

<sup>14</sup> SGel = MOHLBERG, Leo Cunibert et al. (eds.): *Liber Sacramentorum Romanae Aeclesiae Ordinis Anni Circuli (Sacramentarium Gelasianum)*, (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series Maior: Fontes IV), Roma, Herder, 1968.

<sup>15</sup> ES = FLÓREZ, Enrique - RISCO, Manuel et al.: *España Sagrada. Theatro geográfico-histórico de la iglesia de España*, 56 vols., Madrid, M. Marín [etc.], 1747-1961.

<sup>16</sup> PL = MIGNE, Jacques Paul (ed.): *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, 218 vols., y 4 vols. (Tabla de materias), París, Migne, 1841-1855.

<sup>17</sup> CCL = *Corpus Christianorum. Series latina*, Turnhout, Brepols, 1952.



Buena parte de las piezas incorporan tras su identificación una serie de abreviaturas con información complementaria acerca de su estado de conservación. Los descriptores utilizados a tal efecto son:

frag.	fragmentario	inc.	incipit
il.	ilegible	parc. il.	parcialmente ilegible
s.n.	sin notación	pressa	punto de enlace al responsorio

Por último, las rúbricas alusivas a festividades y momentos de la celebración litúrgica constan en letras mayúsculas a fin de dotarlas de mayor visibilidad; las restantes figuran en cursiva. Las secciones de texto que no hemos logrado leer por deterioro del pergamino se reseñan mediante la anotación (*ilegible*).

## CATÁLOGO DE LOS FRAGMENTOS

### Nº 1 *Antiphonale officii*, s. XI ex. (Feriae V-VI Hebd. I Adventus)

Folio doblado de manera horizontal en tres puntos y verticalmente en otros dos. 376 x 272 mm; caja de 255 x 206 mm. 22 líneas de texto a renglón tirado. Buena lectura general, sobre todo por el f. v; la mitad superior del f. r se halla bastante sucia y muestra una mancha en tinta negra; orificios e incisiones en el margen inferior y por uno de los laterales.

Escritura carolina de similar módulo; el texto musical incorpora trazo de guía. Iniciales rojas con los huecos interiores y astas rellenos con tinta amarilla; letras mayúsculas negras de similares características. Anotación de difícil lectura añadida por una mano posterior en la esquina inferior derecha del f. r. Una cuenta en el lateral izquierdo, área central, de dicha cara.

Notación aquitana (1 mm) con pauta marcada a punta seca.

/f. r/

<FERIA V>

- 1.1 <A.> <In Is>raehl magnum nomen eius (CAO 3246: frag.)
- 1.2 A. Tu es deus qui facis mirabilia (CAO 5203: parc. il.)
- 1.3 A. Propter nomen tuum propitius (Cantus ID 203977: parc. il.) / PS. (il.)
- 1.4 W. Ex Sion species (CAO 8060: inc.)
- 1.5 R. Obsecro domine (CAO 7305: inc.)
- 1.6 R. Ecce virgo (CAO 6620: inc.)
- 1.7 R. Quomodo in me (Cantus ID 601975: inc.)

## IN LAUDIBUS

- 1.8 A. Tibi soli peccavi domine (CAO 5150: parc. il.) / PS. Miserere (Ps 50: inc.)  
 1.9 A. Domine refugium factus es nobis. (CAO 2373) / PS. Ipsum (Ps 89: inc.)  
 1.10 A. In matutinis domine meditabor in te. (CAO 3252) / PS. Deus deus meus (Ps 62: inc.)  
 1.11 A. Cantemus domino gloriose. (CAO 1765) / CANT. Ipsum (Ex 15: inc.)  
 1.12 A. In sanctis eius laudate deum. (CAO 3282) / PS. Laudate (Ps 148: inc.)  
 1.13 H. Vox clara (AH LI, 49 | CAO 8413: inc.)  
 1.14 W. Vox clamantis (CAO 8246: inc.)  
 1.15 <A. BEN.> Ecce ancilla domini fiat (CAO 2491)

PER HORAS *ut supra*

## IN VESPERIS

- 1.16 A. Et omnis mansuetudinis eius. (CAO 2713) / PS. Memento (Ps 131: inc.)  
 1.17 A. Ecce quam bonum et (CAO 2537) / PS. Ipsum (Ps 132: inc.)  
 1.18 A. Laudate nomen domini (CAO 3588) / PS. Ipsum (Ps 134: inc.)  
 1.19 A. Quoniam in eternum misericordia eius. (CAO 4567) / PS. Confitemini (Ps 135: inc.)  
 1.20 A. Hymnum cantate nobis de canticis Sion (CAO 3151) / PS. Super flumina (Ps 136: inc.)  
 1.21 H. Conditor alme (AH II, 18 | CAO 8284: inc.)  
 1.22 W. Rorate celi (CAO 8188: inc.)  
 1.23 A. MAGN. Ecce virgo concipiet et pariet /f. v/ filium (CAO 2557)

## FERIA VI

- 1.24 I. Regem venturum (CAO 1149: inc.)  
 1.25 H. Verbum supernum (AH II, 19 | CAO 8409: inc.)  
 1.26 A. Exultate deo adiutori nostro. (CAO 2814) / PS. Ipsum (Ps 80: inc.)  
 1.27 A. Tu solus altissimus (CAO 5219)  
 1.28 A. Benedixisti domine terram tuam. (CAO 1733)  
 1.29 A. Fundamenta eius in montibus sanctis. (CAO 2911)  
 1.30 A. Benedictus dominus in eternum. (CAO 1721)  
 1.31 A. Cantate domino et benedicite (CAO 1764)  
 1.32 W. Egredietur virga (CAO 8044: inc.)  
 1.33 R. Audite verbum (CAO 6149: inc.)  
 1.34 R. Letentur celi (CAO 7068: inc.)  
 1.35 R. Confortamini *retro* (CAO 6321: inc.)

## IN LAUDIBUS

- 1.36 A. Sacrificium deo spiritus (CAO 4678) / PS. Miserere (Ps 50: inc.)  
 1.37 A. In veritate tua exaudi (CAO 3309)  
 1.38 A. Illumina domine vultum tuum (CAO 3182)  
 1.39 A. Domine audivi auditum (CAO 2326)

- 1.40 A. In timphano et choro (CAO 3303)  
 1.41 H. Vox clara (AH LI, 49 | CAO 8413: inc.)  
 1.42 W. Vox clamantis (CAO 8246: inc.)  
 1.43 A. BEN. Erumpant montes iocunditatem (CAO 2675)  
 PER HORAS *ut supra*  
 IN VESPERIS  
 1.44 A. In conspectu angelorum (CAO 3215) / PS. Confitebor (Ps 137: inc.)  
 1.45 A. Domine probasti me et (CAO 2367: frag.)

## Nº 2 *Antiphonale officii*, s. XII med. (Octava Nativitatis Domini)

Fragmento de pergamino recortado de manera irregular a modo de marcapáginas. 305 x 56 mm; imposible determinar las medidas de la caja de escritura. 21 líneas de texto visibles. Pergamino con buena lectura; pequeños orificios localizados sobre todo en el extremo inferior.

Escritura gregotica a un solo módulo; el texto musical incorpora trazo de guía. Se divisan únicamente dos letras mayúsculas simples en tinta negra, ambas en el f. r. Restos de una anotación en tinta bastante diluida en el extremo inferior de dicha cara.

Notación aquitana (1 mm) con pauta marcada a punta seca.

/f. r/

<IN MATUTINIS>

- 2.1 <R.> <Ecce iam venit plenitudo temporis in quo mis>it deus fil<ium... lege> erant redimere. (CAO 6596: frag.) / V. P<ropter nimiam caritatem... filium su>um misit in similitudinem <carnis peccati.> (CAO 6596b: frag.)  
 2.2 <R.> <Notum fecit dominus salutar>e suum in conspectu genci<um... fines te>rre salutare dei. (Cantus ID 601513: frag.) / V. Redem<ptionem misit dominus> (Cantus ID 601513a: frag.)  
 2.3 <R.> <Speciosus for>ma pre filiis hominum d<iffusa... deus> in eternum. (Cantus ID 602227: frag.) / V. Dilexisti iust<iciam et odisti> (Cantus ID 602227a: frag.)  
 2.4 <R.> <Ecce advenit domi>nator dominus omnipote<ns.> (CAO 6574: frag.) / <V.> <Et factus est> principatus super humeru<m eius.> (CAO 6574a: frag.)  
 2.5 <R.> <Nesciens mater virgo... dolore> salvatorem seculorum <ipsum... de celo> pleno. (CAO 7212: frag.) / V. Domus pudici p<ectoris> (CAO 7212c: frag.)

/f. v/

- 2.6 <R.> <Continet in gremio... terra>mque re<gentem... per> quod orbis ovans (CAO 6333: frag.) / <V.> <Virgo dei genitrix quem tot>us non capit orbis in t<ua> (CAO 6333a: frag.)  
 2.7 <R.> <Confirmatum> est cor virginis in quo d<ivina... speciosu>m forma pre filiis homi<num ... d>eum nobis protulit et <hominem.> (CAO 6314: frag.)

- 2.8 <R.> <O regem celi cui tali>a famulantur obsequ<ia stabulo... in> presepio et in nubibus tonat.> (CAO 7297: frag.) / <V.> <O magnum mysterium et... sacram>entum ut animalia vide<re> (CAO 7297zg: frag.)
- 2.9 R. <Videte miraculum matris> domini concepit virgo <virile... one>re Maria matrem se le<tam> (CAO 7869: frag.)

### Nº 3 *Breviarium*, s. XII ex. - XIII in. (Exaltatio sanctæ Crucis)

Folio levemente doblado en su tramo central. 376 x 257 mm; caja de 253 x 166 mm. 26 líneas de texto distribuidas en dos columnas (75 mm de ancho). Pergamino algo arrugado y doblado, aunque con buena lectura por lo general; se advierten las marcas de perforación en uno de los márgenes laterales; un orificio pequeño justo en el extremo opuesto.

Escritura gótica con cierta tendencia cursiva a dos módulos, el menor utilizado en el texto musical; este último incorpora trazo de guía. Iniciales rojas y azules con decoración vegetal en color contrastante; letras mayúsculas rojas y negras en muchos cantos. En el f. r se localizan varias anotaciones: en el extremo superior y a tinta negra algo desvaída: «Papeles del Benefº de S<sup>t</sup> Pietro»; en el lateral derecho en tinta más oscura: «se ponga en la letra 3», otra anotación más al extremo apenas legible por desgaste de la tinta: «nº 3 (...) S<sup>t</sup> Pietro»; otra anotación a tinta negra oscura y con apariencia de signatura en el margen izquierdo, zona inferior, de dicha cara.

Notación aquitana (1 mm) con pauta marcada con plomo gris.

- /f. r/
- 3.1 <R.> Per tuam crucem (CAO 7378: inc.) / V. Miserere <nostri Iesu> (CAO 7378a: inc.)  
IN LAUDIBUS
- 3.2 A. Nos autem gloriari (CAO 3953) / PS. Dominus regnavit (Ps 98: inc.)
- 3.3 A. O magnum pietatis opus (CAO 4035) / PS. Iubilate (Ps 99: inc.)
- 3.4 A. Ecce crucem domini (CAO 2500) / PS. Deus deus meus (Ps 62: inc.)
- 3.5 A. O crux benedicta que sola (CAO 4016) / CANT. Benedicite (Dn 3: inc.)
- 3.6 A. Hoc signum crucis (Cantus ID 202214.1) / PS. Laudate (Ps 148: inc.)
- 3.7 CAP. Nos predicamus Xpistum... et dei sapientiam. (I Cor 1, 23-24)
- 3.8 H. Luxtra sex (AH II, 41 | CAO 8367e: inc., s.n.)
- 3.9 W. Salva nos Xpiste salvator (CAO 8189: inc.)
- 3.10 A. BEN. O crux gloriosa (CAO 4018)
- /f. v/
- 3.11 OR. Famulos tuos quesumus domine perpetua pace... dignatus es. Qui vi<vis.> (TcG 4415)

## &lt;PER HORAS&gt;

- 3.12 A. Per signum sancte ac venerande (CAO 4265: parc. il.) / PS. Deus in nomine (Ps 53: inc.)  
 3.13 A. Sanctifica nos domine (CAO 4744) / PS. Legem pone (Ps 118: inc.)  
 3.14 R. Ecce crucem domini (CAO 6581: inc.)  
 3.15 W. Adoramus te Xpiste (CAO 7936: inc.)  
 3.16 A. Lignum vite crucem (CAO 3628) / PS. Defecit (Ps 118: inc.)  
 3.17 R. Per signum <crucis> (Cantus ID 601773: inc.)  
 3.18 W. Adoramus te <Xpiste> (CAO 7936: inc.)  
 3.19 A. Tuam crucem adoramus (CAO 5227) / PS. Mirabilia (Ps 118: inc.)

**Nº 4 Graduale, s. XIII (Feriae III-VI post Pentecosten)**

Fragmento de folio guillotinado por su extremo inferior y, en diagonal, por sus cuatro esquinas. 303 x 266 mm; caja de 192 mm de ancho; imposible determinar las medidas de la altura. 20 líneas de texto visibles, escritura tirada. Pergamino sucio, arrugado y con parte de su superficie oscurecida, aunque en general con buena lectura; una mancha por corrimiento de tinta en la esquina inferior externa del f. v; pequeños orificios dispersos.

Escritura gótica de similar módulo; el texto musical incorpora trazo de guía. Iniciales rojas y azules con detalles vegetales en colores contrastantes; letras mayúsculas en colores rojo y negro, estas últimas adornadas con un leve toque en amarillo. Varios cantos incluyen una anotación en romanos negros alusiva al número de folio donde se encontraba la pieza íntegra; en la esquina superior izquierda del f. r se localiza una cuenta en arábigos negros.

Notación aquitana (2 mm) con pauta marcada a punta seca.

/f. r/

- 4.1 CM. Spiritus sanctus qui a patre (Cantus ID g01101)  
 FERIA IV IN QUATUOR TEMPORUM  
 4.2 <IN.> Deus dum egredereris (Cantus ID g01102) / INV. Exurgat deus (Cantus ID g01102a: inc.) / INV. Gloria (inc.)  
 4.3 LECT. Diligite iusticiam (Sap 1, 1: inc.)  
 4.4 AL. Emitte <spiritum tuum> (Cantus ID g01091: inc.)  
 4.5 EP. Audi Iacob (Is 44, 1: inc.)  
 4.6 AL. Paraclitus spiritus sanctus (Cantus ID g02105)  
 4.7 EV. Nemo potest (Io 6, 44?: inc.)  
 4.8 OF. Emitte <spiritum tuum> (Cantus ID g01088: inc.)  
 4.9 CM. Pacem meam do vobis (Cantus ID g01105)

## FERIA V

- 4.10 <IN.> Spiritus do<mini replevit> (Cantus ID g01090: inc.)  
 4.11 EP. Philipus (Act 8, 5?: inc.)  
 4.12 AL. Emitte <spiritum tuum> (Cantus ID g01091: inc.)  
 /f. v/  
 4.13 AL. Spiritus domini replevit orbem (Cantus ID g02103)  
 4.14 OF. Confirma <hoc deus> (Cantus ID g01094: inc.)  
 4.15 CM. Factus est <repente> (Cantus ID g01095: inc.)

## FERIA VI

- 4.16 IN. Repletur os meum (Cantus ID g01106) / INV. In te domine speravi (Cantus ID g01106a: inc.) / INV. Gloria (inc.)  
 4.17 EP. Exultate filie Syon (Ioel 2, 23: inc.)  
 4.18 AL. Emitte <spiritum tuum> (Cantus ID g01091: inc.)  
 4.19 AL. Ego rogabo patrem et aliu<m> (Cantus ID g02335)  
 4.20 EV. Venit ad Ihesum (Io 3, 2?: inc.)  
 4.21 OF. Lauda <anima> (Cantus ID g01061: inc., parc. il.)  
 4.22 CM. Spiritus ubi vult spirat et vo<cem> (Cantus ID g01115: frag.)

**Nº 5 Breviarium, s. XIII (Tempus Nativitatis / Epiphania)**

Bifolio guillotinado de manera irregular, en particular por sus esquinas inferiores, y doblado por sus extremos. 437 x 664 mm; caja de 328 x 228 mm. 27 líneas de texto distribuidas en dos columnas (103 mm de ancho). Superficie arrugada y sucia, especialmente en el área central de los ff. Av-Br al ser la sección que ha quedado al exterior cuando servía de guarda; en dichas caras se localiza un broche de pergamino cuyas dos piezas se sitúan respectivamente en el dobléz central y en uno de los extremos; pequeñas manchas y orificios dispersos.

Escritura gótica a dos módulos, el menor utilizado en el texto musical; este último incorpora trazo de guía. Iniciales rojas y azules con desarrollo de filigrana en colores contrastantes; letras mayúsculas negras en los cantos de menor rango. Anotación a tinta negra en el margen superior del f. Br: «Libro de bolsería de Loís de Ríos año 1569 fenezera en hoctubre 1570 por h. Gerónimo Sanctangel y qesu (...) por todos»; justo abajo, en el intercolumnio: «Rigrete Iohan de Rodrigues su padre».

Notación aquitana evolucionada (2 mm) sobre pauta roja.

/f. Ar/

- 5.1 <V.> <Domus pudici pectoris... nesciens> virum verbo concepit filium. (CAO 7212c: frag.) / <R.> <Nesciens mater virgo virum...> ipsum (CAO 7212: *pressa*)

## IN III NOCTURNO

- 5.2 A. Ecce iam venit (CAO 2520: inc.) / <PS.> Celi enarrant (Ps 18: inc., s.n.) / <PS.> Exaudiat (Ps 19: inc., s.n.) / <PS.> Domine in virtute (Ps 20: inc., s.n.)
- 5.3 <W.> Veritas de terra (CAO 8239: inc., s.n.)
- 5.4 EV. In illo tempore. Erant Ioseph et Maria mater Ihesu... dicebatur de eo. *Et reliqua* (Lc 2, 33)
- 5.5 L. Congregamus in unum ea quem in hortu... fuerant cernentes ammirabantur super hoc. Tu autem. (Orígenes-Jerónimo, *Hom.* 16, PL 26, 253)
- 5.6 R. Ecce advenit dominator dominus (CAO 6574) / V. Et factus est (CAO 6574a: parc. il.)
- 5.7 L. Et de Symeone scribitur... auxerit et miraculi vel m<agna> /f. Av/ pars <fue>rit. Tenuit... et resurrectionem multorum in Israel. Tu autem. (Orígenes-Jerónimo, *Hom.* 16, PL 26, 253-254: frag., parc. il.)
- 5.8 R. H<ic> qui advenit nemo (CAO 6838) / V. Occuli eius sicut (CAO 6838b: parc. il.)
- 5.9 L. Habemus in nobis omnes homines et aspectum et cecitatem (Orígenes-Jerónimo, *Hom.* 16, PL 26, 255: frag.)

/f. Br/

## &lt;EPIPHANIA&gt;

- 5.10 <L.> <Propter Sion non tacebo... et sal>vator eius ut lampas accendatur... Tu autem vocaberis quasi civitas et non derelicta. Hec dicit. (Is 62, 1-12: frag.)
- 5.11 R. In columbe specie... meus dilectus <in quo> /f. Bv/ michi bene complacuit (CAO 6892: frag.) / V. Celi aperti sunt (CAO 6892c)

## IN II NOCTURNO

- 5.12 A. Omnis terra adoret te (CAO 4155) / PS. Iubilare deo (Ps 65: inc.)
- 5.13 A. Reges Tharsis et insule (CAO 4594) / PS. Deus iudicium (Ps 71: inc.)
- 5.14 A. Omnes gentes quascumque (CAO 4125) / PS. Inclina (Ps 85: inc.)
- 5.15 W. Reges Tharsis <et insule> (CAO 8180: inc.)
- 5.16 L. Celebrato proximo die quo intemerata... intuentium oculos animosque (León, *Tract.* 31, CCL 138, 162: frag.)

**Nº 6 Missale, s. XIII (In veneratione beatæ Mariæ)**

Bifolio. 217 x 313 mm; caja de 165 x 99 mm. 18 líneas de texto a renglón tirado. Pergamino arrugado, sucio y bastante deteriorado por sus extremos; orificios dispersos.

Escritura gótica a dos módulos, el menor utilizado en el texto musical; este último incorpora trazo de guía. Iniciales rojas y azules con silueta marcada en colores contrastantes, en donde se atisba algún pequeño motivo vegetal; letras mayúsculas negras sencillas, excepto la que abre el gradual *Diffusa est gracia* (nº 6.5), que incluye decoración vegetal en su hueco interior. Anotación a tinta negra en el tramo central del f. Ar: «Broto en 2 de

febrero por fund<sup>n</sup> de missas y pan por Anna Giral»; en el borde superior de dicha cara y en tinta más diluida: «Censo sobre la villa de Broto de Anna Giral (...)»; en la esquina inferior derecha de la misma cara otra anotación de tosca caligrafía. En la esquina inferior izquierda del f. Bv se divisa una cuenta.

Notación aquitana evolucionada (1 mm) a punta seca.

- /f. Ar/
- 6.1 COM. <Presta quesumus omnipotens deus ut natus hodie sal>vator mundi... sit ipse largitor. Qui tecum. (SGre 53: frag.)  
IN VENERATIONE BEATE MARIE
- 6.2 IN. Vultum tuum deprecabuntur (Cantus ID g01390: parc. il.) / INV. Eructavit (Cantus ID g01390a: inc.) / INV. Gloria (inc.)
- 6.3 OR. Deus qui salutis eterne beate Marie virginitate... Qui tecum. (SGre 1090: parc. il.)  
*Ad Thitum* /f. Av/
- 6.4 EP. Karissime. Apparuit benignitas et hu<ma>nitas salvatoris... secundum spem vite eterne. In Xpisto. (Tit 3, 4-7)
- 6.5 GR. Diffusa est gracia in labiis (Cantus ID g01397) / GRV. Propter veritatem et mansuetudinem... et deduce-/f. Br/-t te mirabiliter dextera tua. (Cantus ID g01397a)
- 6.6 AL. Specie tua et pulcritudine (Cantus ID g01399)
- 6.7 EV. In illo tempore. Pastores loquebantur ad invicem... ad ipsos Maria autem con-/f. Bv/-servabat omnia... est ad illos (Lc 2, 15-19: parc. il.)
- 6.8 OF. Diffusa est gracia? (Cantus ID g01378: il.)
- 6.9 SAC. Muneribus nostris quesumus (...). Per. (SGre 1091: il.)
- 6.10 CM. S(...) (frag, il.)

### Nº 7 *Breviarium*, s. XIII ex. (Commune Apostolorum)

Folio doblado en sus extremos superior e inferior y por su tramo central. 310 x 360 mm; caja de 264 mm de ancho; imposible determinar la altura. No se puede precisar un número de líneas estable al no haber una distancia de interlineado uniforme; texto distribuido en dos columnas (118 mm de ancho). Superficie algo arrugada y con pequeños orificios dispersos. El f. r muestra mayor suciedad al ser la cara que ha quedado al exterior cuando servía de guarda.

Escritura gótica a dos módulos, el menor utilizado en el texto musical; este último incorpora trazo de guía. Iniciales rojas ligeramente adornadas con motivos vegetales; letras quebradas rojas y mayúsculas también rojas levemente decoradas. Anotación a tinta negra en la esquina superior externa del f. r: «A VIII de octubre contamos el prior y yo e fallose que abandas datas



conscriptas fallose el essecombrador (?) ya tiene el prior la dicha cantidad. XVIIIID». Dos ensayos de pluma en dicho folio: el primero en el margen derecho y el segundo un poco más abajo en el área que queda a la izquierda.

Notación aquitana evolucionada (2 mm) sobre pauta roja.

/f. r/

<IN VESPERIS>

7.1 CAP. Beatus homo qui invenit... primi <et> purissimi (Prv 3, 13-14: parc. il.)

7.2 H. Exultet celum laudibus (AH LI, 108 | CAO 8301)

7.3 A. MAGN. Vos estis qui permansistis (CAO 5499: frag., parc. il.)

<IN MATUTINIS>

7.4 H. Eterna Xpisti munera apostolorum (AH II, 95 | Cantus ID 830011)

IN I NOCTURNO

7.5 A. In omnem terram exivit (CAO 3262: parc. il.) / PS. Celi enarrant (Ps 18: inc.)

7.6 A. Clamaverunt iusti (CAO 1823: parc. il.) / PS. Benedictus? (Ps 143: inc., parc. il.)

7.7 A. Constitues eos principes... nominis (CAO 1902: frag., il.)

/f. v/

7.8 <R.> <Ecce ego mitto vos...> dicit dominus estote ergo prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbe. (CAO 6588: frag.) / V. Tradent enim vos (CAO 6588b)

7.9 R. Tollite iugum meum... suave est <et onus meum leve.> (CAO 7770: frag.)

7.10 R. Dum steteritis ante (CAO 6564) / V. Cum autem inducent (CAO 6564b)

IN II NOCTURNO

7.11 A. Principes populorum congregati (CAO 4379) / PS. Omnes gentes? (Ps 46: inc.)

7.12 A. Dedisti hereditatem timentibus (CAO 2133: frag.) / PS. E(...) (inc., frag.)

7.13 A. Iugum <enim meum>? (CAO 3520: frag.)

## Nº 8 *Graduale*, s. XIV (Commune Martyrum extra T.P.)

Folio doblado en su tramo central. 407 x 286 mm; caja de 347 x 200 mm. 14 líneas de texto a renglón tirado. Pergamino arrugado y sucio; orificios dispersos, algunos de tamaño notorio; la escritura del f. r acusa cierto desgaste.

Escritura gótica a un solo módulo; el texto musical incorpora trazo de guía. Iniciales rojas y azules decoradas con filigrana en color contrastante; letras quebradas negras con un ligero toque rojo. En el margen superior, área central, del f. r figura una marca original de foliación en romanos rojos enmarcada con filigrana azul: «CCLXXXI». En la esquina inferior externa de dicha cara se localiza una anotación a tinta negra algo desvaída: «13 D.<sup>n</sup>Bulla Sixti 4 super Provisione Canoniatuum Doctoralis et Lectoris atque Penitenciaris est etiam Bulla Leonis Decimi»; a continuación otra anotación

apenas legible. En el lateral izquierdo, área superior, del f. v se divisa una cifra en romanos negros: «XL VII».

Notación aquitana tardía (3 mm) sobre pauta roja.

/f. r/

- 8.1 <GRV.> <Laqueus contritus est et nos... celum et> terram. (Cantus ID g00570a: frag.)
- 8.2 AL. Reddet deus mercedem (ThK 37b: parc. il.)
- 8.3 OF. Exultabunt <sancti> in <gloria> letabuntur (Cantus ID g01323: parc. il.) / OFV. Cantate domino canticum... cantate domi-/f. v/-no canticum (Cantus ID g01323a)
- 8.4 CM. Posuerunt mortalia... terre secundum <magnitudinem> (Cantus ID g00472: frag.)

### Nº 9 *Breviarium*, s. XIV ex. (Vicentii; Ildefonsi; Macharii, Emerentiani)

Folio doblado verticalmente en su tramo central. 195 x 135 mm; caja de 140 x 92 mm. 32-33 líneas de texto a renglón tirado. Pergamino sucio y algo deteriorado en sus extremos inferior y superior; así como por uno de los laterales; un orificio en el área central; la escritura de la mitad superior del f. v evidencia cierto desgaste.

Escritura gótica a dos módulos, el menor utilizado en los textos musicales. Iniciales rojas y azules decoradas con motivos vegetales en color contrastante; letras mayúsculas de similares características, mayúsculas simples rojas y negras.

/f. r/

<IN MATUTINIS>

- 9.1 <V.> <Cuius intercessio nobis... meruit palmam sem>piternam coronam. (CAO 7897: frag., s.n.) / <R.> <Vir inclitus Vincetius martir domini... passionis> et <per immanitatem> (CAO 7897: *pressa*, s.n.)
- Ad cantica*
- 9.2 A. Dixit sanctus Vincentius dominum (CAO 2310: s.n.) / CANT. Beatus vir (Sir 14, 22-27: s.n.)
- 9.3 W. Iustus ut palma (CAO 8117: inc., s.n.)
- 9.4 EV. Amen dico vobis nisi granum frumenti *atque*. (Io 12, 24)
- 9.5 L. Hinc ex euleo assumptus levita Vincentius... ad penam alacriter preparabat. (*Actas del Martyrio de S. Vicente*, ES 8/236)
- 9.6 R. Beatus dei athleta Vincentius (CAO 6201: s.n.) / V. Dantur ergo hiis laudes deo (CAO 6201a: s.n.)
- 9.7 L. Iam enim truculentus magister... exurendum dei martirem applicari. (*Actas...*, ES 8/236)
- 9.8 R. Agnosce o Vincenti invictissime (CAO 6064: s.n.) / V. Esto igitur securus de premio quia mox (CAO 6064a: s.n.)
- 9.9 L. Intrepidus itaque dei athleta... membris crescit ad penam. (*Actas...*, ES 8/236)

- 9.10 R. Martir insignis alme Vincenti (CAO 7134: s.n.) / V. Incessanter pro nobis supplica (CAO 7134a: s.n.)
- 9.11 L. Inseritur quoque pectori et membris... tormentis tormenta deseuiunt. (*Actas...*, ES 8/236)
- 9.12 R. Gloriosus dei amicus Vincentius (CAO 6785: s.n.) / V. Felici commercio pro terrenis (CAO 6785a: s.n.)
- 9.13 EV. Amen dico vobis nisi granum frumenti. (Io 12, 24)  
*Oratio ut supra*  
IN LAUDIBUS
- 9.14 A. Assumptus ex eculeo levita... aptus mo-/f. v/-ras carnificum (CAO 1504: s.n.) / PS. Dominus regnavit (Ps 98: inc., s.n.)
- 9.15 A. Intrepidus itaque candentis ferri (CAO 3386: parc. il., s.n.) / PS. Iubilate (Ps 99: inc., s.n.)
- 9.16 A. Hinc orrendo carceris clausus (CAO 3072: parc. il., s.n.) / PS. Deus deus (Ps 62: inc., s.n.)
- 9.17 A. Agnosce o Vincenti invictissime quia (CAO 1310: parc. il., s.n.) / CANT. Benedicite (Dn 3: inc., s.n.)
- 9.18 A. Dantur ergo laudes deo altissimo (CAO 2098: parc. il., s.n.) / PS. Laudate (Ps 148: inc., s.n.)  
*Capitula de <communi> unius martiris*
- 9.19 R. Posuisti domine (CAO 7412: inc., s.n.)
- 9.20 H. Martir dei (AH II, 98 | CAO 8346: inc., s.n.)
- 9.21 W. Magna est gloria eius (CAO 8130: inc., parc. il., s.n.)
- 9.22 A. BEN. Egregius dei martir Vincentius (CAO 2618: parc. il., s.n.) / CANT. Benedictus (Lc 1, 68: inc., parc. il., s.n.)  
*Oratio ut supra*  
AD PRIMAM
- 9.23 A. Assumptus ex (CAO 1504: inc., s.n.)  
AD TERTIAM
- 9.24 A. Dixit sanctus Vincentius (CAO 2310: inc., parc. il., s.n.)
- 9.25 CAP. Karissime. Memor esto Xpistum Ihesum resurrexisse... sed verbum dei non est alligatum. (II Tim 2, 8-9)  
*Versus et oratio ut supra*  
AD SEXTAM
- 9.26 A. Dixit <sanctus Vincentius> (CAO 2310: inc., parc. il., s.n.)
- 9.27 A. Hinc orrendo (CAO 3072: inc., s.n.)  
AD NONAM
- 9.28 A. Dantur ergo laudes (CAO 2098: inc., parc. il., s.n.)  
AD VESPERAS
- 9.29 A. Assumptus (CAO 1504: inc., s.n.) / PS. Dixit dominus (Ps 109: inc., s.n.)
- 9.30 A. Intrepidus (CAO 3386: inc., parc. il., s.n.) / PS. Beatus vir (Ps 111: inc., s.n.)
- 9.31 A. Hinc orrendo (CAO 3072: inc., s.n.) / PS. Laudate (Ps 112: inc., s.n.)

- 9.32 A. Dantur ergo (CAO 2098: inc., s.n.) / PS. Credidi (Ps 115: inc., s.n.)
- 9.33 R. Martir insignis (CAO 7134: inc., s.n.)
- 9.34 H. Deus tuorum (AH LI, 114a | CAO 8294: inc., s.n.)
- 9.35 W. Magna est gloria eius (CAO 8130: inc., s.n.)
- 9.36 A. MAGN. Martir domini Vincenti astantem (CAO 1868: s.n.) / CANT. Magnificat (Lc 1, 46)
- 9.37 OR. Exultet quesumus domine populus tuus... Per. (cf. CO 2579)  
IN SANCTI ILDEFONSI COMMEMORATIONE
- 9.38 A. Similabo eum (CAO 4952: inc., s.n.) / Gloria patri
- 9.39 W. Non est inventus (CAO 3914: inc., s.n.)
- 9.40 OR. Adesto supplicationibus nostris omnipotens deus et quibus fiduciam... Per. (SGre 878)  
COMMEMORATIO SANCTI MACHARII ET COMITUM EIUS
- 9.41 A. O quam gloriosum est (CAO 4063: inc., s.n.)
- 9.42 OR. Magestatem tuam domine martirum tuorum Macharii et Emerenciane nos supplica<tio>  
(cf. SGel 1105: frag.)

## Nº 10 *Antiphonale officii, s. XV*

### Nº 10.1 (*Dominica II Quadragesimæ*)

Folio. 337 x 274 mm; caja de 200 mm de ancho; imposible determinar la altura. 9 renglones visibles, escritura tirada. Pergamino muy deteriorado con un desgarró de considerables dimensiones en uno de los laterales; superficie muy arrugada y bastante sucia; restos de cordeles adheridos al pergamino; pequeños orificios dispersos; el área inferior del f. v resulta ilegible.

Escritura gótica a un solo módulo; el texto musical incorpora trazo de guía. Conserva sólo una inicial azul simple y una letra mayúscula negra también desprovista de decoración, ambas en el f. r. Restos de lo que parece un ensayo de pluma en la esquina inferior izquierda del f. v, justo antes del desgarró.

Notación cuadrada (ca. 3 x 3 mm de grosor) sobre tetragrama rojo de 17 mm de alto. El pautado se marca con *rastrum*.

- /f. r/
- 10.1 V. Dominum tuum illum (CAO 7500a: frag., parc. il.) / <R.> <Quis igitur ille... venires> benedixique (CAO 7500: *pressa*)
- 10.2 R. Dum exiret Iacob... est locus iste <non est> hic aliu>d (CAO 6540: frag., parc. il.)  
(*ilegible*)
- /f. v/

- 10.3 <R.> <Si dominus deus meus fuerit mecum in via qua ego ambu>lo et custodirit... refugi<um et lapis> iste in signum. (CAO 7650: frag., parc. il.)
- 10.4 V. (il.)  
(ilegible)

*Nº 10.2 (Feria VI et Sabbato Hebd. II Quadragesimæ)*

Folio con los márgenes superior e inferior doblados, así como por uno de sus laterales. 362 x 242 mm; caja de 197 mm; imposible determinar la altura. 9 renglones visibles, escritura tirada. Pergamino deteriorado con un desgarrero notorio en la mitad inferior; superficie muy arrugada, sobre todo en la zona del rompimiento; dicha área resulta además ilegible; suciedad acusada; restos de cordeles adheridos al pergamino; pequeños orificios dispersos.

Escritura gótica a un solo módulo; el texto musical incorpora trazo de guía. Conserva sólo una inicial azul y otra roja, ambas simples; dos letras mayúsculas negras también desprovistas de decoración. Marca de foliación en romanos negros en el margen superior, área central, del f. r: «CXXX». Presencia de un reclamo en el margen inferior del f. v.

Notación cuadrada (ca. 3 x 3 mm de grosor) sobre tetragrama rojo de 17 mm de alto. El pautado se marca con *rastrum*.

- /f. r/  
<FERIA VI>
- 10.5 <A. MAGN.> <Cum audissent principes> sacerdotum et pharisei (frag.)  
SABBATO
- 10.6 R. Pater peccavi in celum (CAO 7362: il.) / V. Quan<ti mercennarii... abun>dant panibus ego autem hic fame pereo /f. v/ surgam et ibo ad patrem meum et dicam ei. (CAO 7362a: frag., parc. il.)
- 10.7 A. BEN. Surgam et ibo (Cantus ID 205484: parc. il.)  
AD PRIMAM
- 10.8 A. Pater peccavi in celum (CAO 4238: parc. il.)  
AD TERTIAM
- 10.9 A. <Dixit autem pater ad servos> suos cito pr<oferte... ind>uite illum et <date> (CAO 2280: frag., il.)  
AD SEXTAM
- 10.10 <A.> Fili tu semper <mecum> (CAO 2875: frag., il.)

**Nº 11 Antiphonale officii, s. XVI, 1ª mitad (Assumptio Mariae)**

Fragmento de folio guillotinado por su margen inferior y doblado en vertical por tres puntos. 212 x 357 mm; caja de 248 mm de ancho; imposible determinar la altura. 3 renglones visibles, escritura tirada. Pergamino algo arrugado y sucio, manchas dispersas; acusa mayor deterioro por el f. v; en uno de los laterales lleva adherido un cordel bastante largo de tela marrón.

Escritura gótica a dos módulos, el menor utilizado en las rúbricas. Inicial roja con filigrana azul en el f. r; dos letras quebradas en el f. v, la primera de ellas con sus huecos interiores rellenos con tinta roja. Marca de foliación en romanos rojos en el margen superior del f. r: «LXXXVII». En la esquina superior externa del f. v se escribe a tinta negra: «N. 3<sup>o</sup>» en caracteres grandes, y luego a continuación: «legajo de cartas en su mayor parte»; en ese mismo margen, pero en posición más central: «N. 4. Papeles del (...)».

Notación cuadrada (ca. 5 x 5 mm de grosor) sobre pentagrama rojo de 34 mm de alto. El pautaado se marca con *rastrum*.

/f. r/

11.1 <A.> <Virgo Maria non est tibi...> ora pro nobis sancta dei genitrix. (Cantus ID 005453.1: frag.) / PS. Cum invocarem (Ps 4: inc.)

11.2 A. NUNC Maria virgo (CAO 3707-3708?: inc., s.n.)

IN SECUNDIS VESPERIS

11.3 A. Exaltata es sancta dei... choros an<gelorum> (CAO 2762: frag.)

/f. v/

11.4 A. Maria virgo assumpta est (CAO 3707: parc. il.) / PS. Letatus sum (Ps 121: inc.)

11.5 A. Be<nedicta filia tu a domino> (CAO 1705: frag.)

**Nº 12 Graduale, s. XVI (Feria II Majoris Hebdomadæ)**

Fragmento de cantoral guillotinado por un lateral y por su extremo inferior. 211 x 310 mm; imposible determinar las medidas de la caja de escritura. 3 renglones visibles, escritura tirada. Pergamino arrugado y doblado en vertical por su tramo central; manchas dispersas; franja de suciedad en el f. v.

Escritura gótica a un solo módulo de perfiles redondeados. Inicial azul con filigrana roja en el f. v; restos de otra inicial de similares características en el f. r.

Notación cuadrada (ca. 5 x 6 mm de grosor) sobre pentagrama rojo de 33 mm de alto.

/f. r/

12.1 <GRV.> <Effunde frameam et conclude> adversus eos qui me persequuntur<r.> (Cantus ID g00865a: frag.)

/f. v/

- 12.2 <OF.> <Eripe me de inimicis... deus meus> es tu. (Cantus ID g00867: frag.)
- 12.3 CM. Erubescant et revereantur... pudore <et reverentia qui maligna loquuntur adversum me> (Cantus ID g00868: frag., parc. il.)

## LA IDENTIFICACIÓN DE LAS TRADICIONES LITÚRGICO-MUSICALES

### Las fuentes comparadas

Desde el punto de vista del contenido, los frag. nº 1, 2, 3, 5, 9 y 10 permiten comparar secciones significativas del Oficio divino y vincularlos a una tradición litúrgica secular o monástica. Teniendo en cuenta que Barbastro y su comarca recibieron el rito romano desde Roda de Isábena, primero, y desde Huesca, más tarde, las fuentes referenciales deben representar a estas iglesias:

- Barb Antifonario de Barbastro, s. XV in. Barbastro, Archivo Capitular (Diocesano), ms. sin signatura.
- Ro12 Breviario de Roda, s. XIV. Lérida, Archivo Capitular, ms. RC\_0026 (*olim* Roda 12).
- Hu7 Breviario de Huesca, s. XIII in. Huesca, Archivo Capitular, ms. 7.
- Hu8 *Ibid.*, ms. 8.
- Hu9 *Ibid.*, ms. 9.

A ellas sumamos una serie de testimonios relevantes para el análisis litúrgico y musicológico, que cubren fundamentalmente el espacio aragonés y algunos obispados vecinos situados al norte de los Pirineos:

- Aqu1 Antifonario aquitano, s. XI, 1ª mitad. Toledo, Biblioteca Capitular, ms. 44.1.
- Aqu2 Antifonario aquitano (?), s. XII in. Toledo, Biblioteca Capitular, ms. 44.2.
- Cal Breviario de Calahorra, s. XIV med. Calahorra, Archivo Capitular, ms. 17.
- Dax Breviario de Dax, s. XV. Toulouse, Biblioteca Municipal, ms. 76.
- Esc29 Breviario monástico aragonés, s. XIV. El Escorial, Real Biblioteca, ms. g.IV.29.
- Fos Antifonario monástico de Saint-Maur-des-Fossés, s. XII in. París, Biblioteca nacional de Francia, lat. 12044.
- Les Breviario de Lescar, 1541. Auch, Archivo Histórico Diocesano, sin signatura.
- Olor Breviario de Oloron, s. XIV. París, Biblioteca nacional de Francia, lat. 1279.
- Os Breviario de Osma, 1454-1475. Burgo de Osma, Biblioteca Capitular, ms. 2A.
- Peña Breviario monástico de San Juan de la Peña, s. XIV-XV. El Escorial, Real Biblioteca, ms. f.IV.26.
- SCug Consueta del monasterio de San Cugat del Vallés, ca. 1221-1223. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, ms. San Cugat 46.

- Serós Antifonario monástico de Santa Cruz de la Serós, s. XII ex. Jaca, Archivo del Monasterio de Santa Cruz, sin signatura.
- SMC Breviario de la Colegiata de Santa María de Calatayud, s. XV. Calatayud, Museo de la Colegiata, ms. 4-6.
- Tar Breviario de Tarazona, s. XIV ex. Tarazona, Biblioteca Capitular, ms. 31.
- Zar Breviario de Zaragoza, s. XIII ex. El Escorial, Real Biblioteca, ms. P.III.14.

### El influjo de la liturgia de Roda de Isábena: el fragmento nº 2

Sorprendentemente, la mutilación sufrida por el frag. nº 2 no impide reconstruir una interesante secuencia de nueve responsorios pertenecientes al domingo dentro de la Octava de Navidad, que apunta hacia la tradición de Roda:

	Frag. nº 2	Ro12 (ff. 34v-36r)
		R1. Benedictus qui venit V. Hec est dies quam fecit
		R2. Parvulus natus est V. Multiplicabitur eius
2.1	R. Ecce iam venit plenitudo V. Propter nimiam caritatem	R3. Ecce iam venit plenitudo V. Propter nimiam caritatem
2.2	R. Notum fecit dominus V. Redemptionem misit	R4. Notum fecit dominus V. Redemptionem misit
2.3	R. Speciosus forma pre filiis V. Dilexisti iusticiam	R5. Speciosus forma pre filiis V. Dilexisti iusticiam
2.4	R. Ecce advenit dominator V. Et factus est principatus	R6. Ecce advenit dominator V. Et factus est principatus
2.5	R. Nesciens mater virgo V. Domus pudici	R7. Nesciens mater virgo V. Domus pudici
2.6	R. Continet in gremio V. Virgo dei genitrix	R8. Continet in gremio V. Virgo dei genitrix
2.7	R. Confirmatum est cor	R9. Confirmatum est cor V. Domus pudici
2.8	R. O regem celi V. O magnum mysterium	
2.9	R. Videte miraculum matris	



Como muestra la tabla, la *Dominica infra octavam nathalis domini* de Ro12 ordena de forma idéntica los ítems nº 2.1 a 2.7. Con toda seguridad, además, el versículo del responsorio *Confirmatum est cor* (nº 2.7) era, al igual que en el breviario rotense, *Domus pudici*, copiado con su íncipit, por aparecer *in extenso* en el nº 2.5. Únicamente en las dos últimas piezas se interrumpe la equivalencia, dado que Ro12 no copia en esta serie más que las nueve necesarias. Debemos llamar la atención sobre la singularidad del responsorio *Videte miraculum matris* (nº 2.9), el cual no encuentra cabida en el ciclo navideño de ninguna fuente aragonesa. La base CANTUS INDEX registra 125 concordancias, incluidos los antifonarios Aqu1 y Aqu2, pero todos ubican la pieza en fiestas de la Virgen María, como la Purificación, la Anunciación, la Visitación u otras.

Este vínculo litúrgico con el condado de Ribagorza, como el que veremos a propósito del frag. nº 10, parece ser un fiel reflejo de las vicisitudes históricas de la comarca del Somontano, consecuencia del traslado de la sede episcopal rotense a Barbastro, por disposición del rey Pedro I, tras su conquista en 1100<sup>18</sup>. Resulta lógico pensar que cuando el obispo Poncio se estableció en la nueva sede llevó desde Roda los códices litúrgicos necesarios para el culto. Pese a la escasez documental sobre la etapa inicial del cabildo barbastrense, todo apunta a que fueron los prelados Poncio y san Ramón (1104-1126) quienes designaron sus miembros y llevaron a cabo su primera provisión libraria<sup>19</sup>.

### Afinidades con la tradición de Huesca: los fragmentos nº 1, 3 y 5

En relación con el frag. nº 1, las dos ferias de la semana I de Adviento presentan diferencias notables respecto a Ro12. Las antífonas evangélicas de laudes y vísperas son una muestra palpable:

<sup>18</sup> La orden del traslado consta en la bula *Egregias quondam* del papa Pascual II, fechada el 26 de abril de 1100; MANSILLA, Demetrio (ed.): *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*, (Monumenta Hispaniæ Vaticana: Registros, 1), Roma, Instituto Español de Estudios Eclesiásticos, 1955, doc. 42, pp. 61-63; GRAU QUIROGA, Núria: *Roda de Isábena en los siglos X-XIII. La documentación episcopal y del cabildo catedralicio*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, docs. 109 y 111, pp. 98 y 375-377.

<sup>19</sup> En este sentido, Ramón de Huesca escribe que es muy verosímil que el obispo Poncio, al trasladar la sede a Barbastro, «llevase consigo algunos canónigos y Dignidades de la iglesia de Roda, donde ciertamente profesaban la vida regular»; HUESCA, Ramón de: *Teatro Histórico de las Iglesias del Reyno de Aragon. Tomo IX. De las Iglesias y diocesis de Roda y Barbastro*, Zaragoza, Oficina de Miedes, 1807, p. 105; BIELSA, María Asunción: «Notas sobre la repoblación de Barbastro en el siglo XII», en *Argensola*, 12 (1961), p. 198.

	Frag. nº 1	Ro12 (ff. 14r-14v)	Hu7 (ff. 10v-11r)
	Feria V		
1.15	A. BEN. Ecce ancilla domini	Omnis vallis implebitur	Spiritus sanctus in te
1.23	A. MAGN. Ecce virgo concipiet	Vox clamantis	Ecce ancilla domini
	Feria VI		
1.43	A. BEN. Erumpant montes	Syon renovaberis	Erumpant montes

Como se aprecia, nuestro mútilo no guarda ninguna correspondencia con la costumbre rotense. En cambio, sí la vemos respecto a Hu7. La coincidencia más nítida, en todo caso, la detectamos en los responsorios nocturnos de ambas ferias, donde la similitud con Hu7 es plena, ya que copia esas piezas con su íncipit después de cada lectura (ff. 10r-11r). Se trata de dos secuencias responsoriales clave de cara a ubicar este fragmento en la geografía pirenaica del rito romano. La serie del jueves (nº 1.5, 1.6 y 1.7) figura en la lista dominical de tres fuentes francesas: Dax, Les y Olor; así como en Barb, Hu7, Tar, SMC, Zar, Cal y Os. Por su parte, la serie del viernes (nº 1.33, 1.34 y 1.35) la encontramos en la lista ferial de Dax, Barb, Hu7, Tar, Zar, Cal y Os, puesto que Olor, Les y SMC no copian piezas para los días de la semana.

El testimonio nº 3, con parte del oficio de la Exaltación de la santa Cruz, presenta en laudes una similitud evidente con respecto a Hu9 (f. 199r) y a Ro12 (ff. 386r-386v); la única diferencia digna de mención a nivel de texto se halla en la antifona de Benedictus, donde Hu9 copia *O crux splendidior cunctis*, mientras que Ro12 coincide con el nº 3.10. A su vez, las cuatro antifonas de las horas menores (nº 3.12, 3.13, 3.16 y 3.19) se corresponden también con las de Hu9 (ff. 199r-199v). Cabe destacar por su excepcionalidad la antifona *Per signum sancte ac venerande* (nº 3.12), sólo incluida en Fos entre las fuentes indexadas en CANTUS INDEX<sup>20</sup>.

El análisis musical pone de relieve la autonomía del breviario nº 3 frente a otras tradiciones melódicas peninsulares, incluyendo las del Alto Aragón. En limitadas ocasiones sí se atisba cierta afinidad hacia Hu9. Sucede, por ejemplo, en la antifona *O magnum pietatis*, cuyo inicio varía levemente respecto al de Aqu2 (nº 3.3; fig. 1). Notemos además que Hu9 y el frag. nº 3 transmiten un texto algo distinto al de Aqu2: en vez de *quando in ligno mortua*, las fuentes oscenses rubrican *cum crucis in ligno mortua*. Aqu1 incorpora también esta versión, lo que da fe de su mayor cercanía hacia aquéllas.

<sup>20</sup> <http://cantusindex.org/id/004265> [acceso: 7/2/2018].

El único detalle en que difiere nuestro breviario en comparación con Hu9 y Aqu1 es en la anotación de licuescencia sobre *magnum*, un neuma, por otro lado, con alta incidencia en el fragmento barbastrense.

Fig. 1. Antífona *O magnum pietatis* (inicio)<sup>21</sup>.

Son más numerosas, sin embargo, las situaciones en que el breviario n° 3 ofrece una lectura divergente respecto a otros testimonios pirenaicos. Representativo de ello es lo que sucede en la antífona *Ecce crucem tuam* (n° 3.4; fig. 2), en donde ni siquiera Hu9 y Serós resultan concordantes.

Fig. 2. Antífona *Ecce crucem tuam* (detalle).

El contenido del breviario n° 5 nos aproxima más claramente a la tradición oscense. De hecho, los tres responsorios nocturnos del domingo dentro de la Octava de Navidad (sexto, séptimo y octavo de la lista) son los mismos que hallamos en Hu7 para el domingo primero después de Navidad y difieren de la serie de Ro12:

<sup>21</sup> En los ejemplos musicales los neumas licuescentes *epiphonus* y *cephalicus* se representan como **U** y **n** respectivamente.

	Frag. nº 5	Hu7 (ff. 66r-66v)	Ro12 (ff. 35r-35v)
5.1	R. Nesciens mater virgo V. Domus pudici	R. Nesciens mater virgo V. Domus pudici	R. Ecce advenit dominator V. Et factus est
5.6	R. Ecce advenit dominator V. Et factus est	R. Ecce advenit dominator V. Et factus est	R. Nesciens mater virgo V. Domus pudici
5.8	R. Hic qui advenit V. Occuli eius sicut	R. Hic qui advenit V. Occuli eius sicut	R. Continet in gremio V. Virgo Dei genitrix

Otro detalle que decanta la afinidad hacia la tradición de Huesca es el versículo del responsorio de Epifanía, que en nuestro fragmento es *Celi aperti sunt* (nº 5.11), mientras que en Ro12 es *Cum miles regem* (f. 39v). En cambio, las antifonas del segundo nocturno no resultan relevantes, dado que son las mismas tanto en Hu7 (f. 70r) como en Ro12 (f. 39v).

Las concordancias con la liturgia de Huesca se justifican por la anexión del territorio a la mitra oscense desde el pontificado de Esteban (1099-1130), que contó con el poderoso respaldo del rey Alfonso el Batallador<sup>22</sup>. Este cambio supuso la pérdida de la condición de sede episcopal de Barbastro y la conversión de su catedral en parroquia, servida por una veintena de beneficiados<sup>23</sup>.

### Un testimonio conectado con San Juan de la Peña: el fragmento nº 9

El estudio del breviario monástico nº 9, con los oficios de los santos Vicente, Ildefonso y Macario, abre una nueva vía de contacto. En efecto, la comparación con otras fuentes monásticas de Aragón (Peña y Esc29) y Cataluña (SCug) revela una indiscutible adscripción a la tradición de San Juan de la Peña, ya que la coincidencia con el *Breviarium pinatense* es total.

Merece la pena analizar algunas secciones. En este caso, el responsorial de maitines de san Vicente apenas muestra variantes; solamente SCug difie-

<sup>22</sup> GRAU QUIROGA, *Roda de Isábena en los siglos X-XIII*, p. 99. Esta situación se normalizó canónicamente en 1203 cuando el papa Inocencio III adjudicó Barbastro y su Somontano a la seo oscense, mientras que a la de Roda-Lérida le otorgaba los valles pirenaicos de Bielsa y Gistaín o Gistau; MANSILLA, *La documentación pontificia hasta Inocencio III*, doc. 271, pp. 292-300; UBIETO ARTETA, Antonio: «Disputas entre los obispados de Huesca y Lérida en el siglo XII», en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 2 (1946), pp. 221-223.

<sup>23</sup> SAINZ DE BARANDA, Pedro: *España Sagrada XLVIII. La Santa Iglesia de Barbastro en sus estados antiguo y moderno*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1862, p. 24; LÓPEZ NOVOA, Saturnino: *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro y descripción geográfico-histórica de su diócesis*, vol. 1, Barcelona, Imprenta de Pablo Riera, 1861, p. 140.

re en la undécima pieza, copiando *Hic est vir* en lugar de *Martir insignis*, y añadiendo la verbeta final *Sanguine fulso* (f. 73r). Pero la fuente catalana se aparta de la tradición litúrgica de nuestro fragmento en otros puntos. Sin duda es el leccionario de maitines la sección que mejor ayuda a individualizar las tradiciones.

	Frag. nº 9/Peña (f. 323r)	Esc29 (ff. 295r-295v)	SCug (f. 73r)
9.4	EV. Amen dico vobis nisi granum frumenti <i>atque</i> .	Nisi granum frumenti.	<i>Lect. de homelia evangelii</i> Nisi granum frumenti.
9.5	L9. Hinc ex eculo assumptus levita Vincentius... ad penam alacriter preparabat.		<i>Homelia</i> De se autem dominus dicebat.
9.7	L10. <i>Iam enim truculentus magister...</i> exurendum dei martirem applicari.	Qui cum minibus et... nolens eos ante tormenta vitam finire.	
9.9	L11. <i>Intrepidus itaque dei athleta...</i> membris crescit ad penam.	Quibus proponebat quod... esse quod deus paverat.	
9.11	L12. Inseritur quoque pectori et membris... tormentis tormenta deseivunt.	Et mox conversus ad episcopum... et inauditibus legibus prophanari.	

La tabla muestra cómo SCug discrepa con los otros testimonios, al disponer para las lecturas del tercer nocturno el pasaje del *Tractatus LI in Iohannis Evangelium* de san Agustín que comenta Io 12, 24. En cambio, nuestro fragmento toma las cuatro lecturas de ese mismo nocturno de la Pasión de san Vicente *Probabile satis est ad gloriam*<sup>24</sup>. Su versión coincide con la de Flórez<sup>25</sup> y difiere notablemente de la del Pasionario hispánico<sup>26</sup>. Como ya hemos

<sup>24</sup> *Bibliotheca Hagiografica Latina Antiquae et Mediae Aetatis*, vol. 2, (Subsidia Hagiografica, 6), Bruselas, Société des Bollandistes, 1900-1901, n° 8628-8630, p. 1247.

<sup>25</sup> FLÓREZ, Enrique: «Actas del Martirio de S. Vicente», en *España Sagrada VIII. De las Iglesias sufraganeas antiguas de Toledo, Palencia, Setabí, Segovia, Segobriga, Segoncia, Valencia, Valeria, y Urci, según su estado antiguo*, Madrid, por Antonio Sanz, 1769 (2ª ed.), pp. 231-241. Un estudio reciente de carácter literario en SAXER, Victor: «La version BHL 8628-8631 de la *Passio S. Vincentii diaconi et martyris* dans la tradition manuscrite et litteraire: préliminaires à une édition critique», en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 36 (1996-1997), pp. 81-115.

<sup>26</sup> FÁBREGA GRAU, Ángel (ed.): *Pasionario hispánico II. Texto*, (Monumenta Hispaniae Sacra. Serie Litúrgica, 6), Madrid-Barcelona, CSIC, 1955, pp. 187-196.

indicado, la afinidad con la tradición de San Juan de la Peña es plena en la distribución de las lecturas. El breviario pinatense comienza en la lección I con los *Præambula* II y III<sup>27</sup>, y hace lectura continua hasta la lección VIII que finaliza en *spiritu nequitiæ exagitatus, rapit precepit* (f. 323r), perteneciente ya a la *Passio*<sup>28</sup>. En el tercer nocturno, sin embargo, las lecciones IX-XII, que son las que aparecen en nuestro fragmento, no enlazan con el texto anterior, sino que saltan hasta *Hinc ex eculeo assumptus levita Vincentius*, seguramente con el fin de establecer un nexo con la primera antifona de laudes. En cambio, Esc29 prescribe una *lectio continua*, de tal forma que la lección XII concluye en *et inauditis legibus profanari* (ff. 294r-295v)<sup>29</sup>. Añadamos que la tradición secular de Hu9 inserta la misma *Passio*, pero completa, distribuyéndola en extensas lecturas a lo largo de la fiesta y su octava (ff. 40v-46v). Así pues, no cabe duda de que el frag. n° 9 pertenece a un breviario del cenobio pirenaico o de un monasterio que asumió su tradición litúrgica, algo nada extraño si se considera el protagonismo de San Juan de la Peña en la transición litúrgica aragonesa<sup>30</sup>.

### Las conexiones del fragmento n° 10 con el mundo monástico de Ribagorza

El antifonario n° 10 presenta la particularidad de no alinearse con ninguna de las tradiciones hasta aquí detectadas. En este caso, la correspondencia se verifica con Esc29, un breviario del siglo XIV conservado actualmente en la Real Biblioteca de El Escorial (ms. g.IV.29) y proveniente de la colección del Conde-Duque de Olivares<sup>31</sup>. Se trata, en nuestra opinión, de un códice originario de un monasterio benedictino aragonés vinculado a San Juan de la Peña, aunque ubicado en el obispado de Roda de Isábena<sup>32</sup>. Notemos, por un lado, que la secuencia de los tres responsorios del domingo II de Cuaresma en el frag. n° 10.1 es exacta en Esc29 (f. 64r) y, a su vez, difiere de Ro12 (f. 71r) y de Hu7 (ff. 143r-143v).

<sup>27</sup> *Bibliotheca Hagiográfica Latina*, n° 8628-8629, p. 1247.

<sup>28</sup> *Ibidem*, n° 8630.

<sup>29</sup> FLÓREZ, «Actas del Martirio», n° 1-3, pp. 231-232.

<sup>30</sup> RUBIO SADIA, Juan Pablo: «Influjo litúrgico franco-catalanes en el breviario de San Juan de la Peña (El Escorial, Real Biblioteca, ms. f.IV.26)», en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 23 (2015), pp. 100-101. Este tema lo hemos abordado con mayor amplitud en el capítulo tercero de nuestra monografía: *La transición al rito romano en Aragón y Navarra. Fuentes, escenarios, tradiciones* (Ecclesia orans - Recherche, 4), Nápoles, Pontificio Istituto Litúrgico - Editrice Domenicana Italiana, 2018, pp. 67-97.

<sup>31</sup> ANTOLÍN, Guillermo: *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, vol. 2, Madrid, Imprenta Helénica, 1911, p. 296.

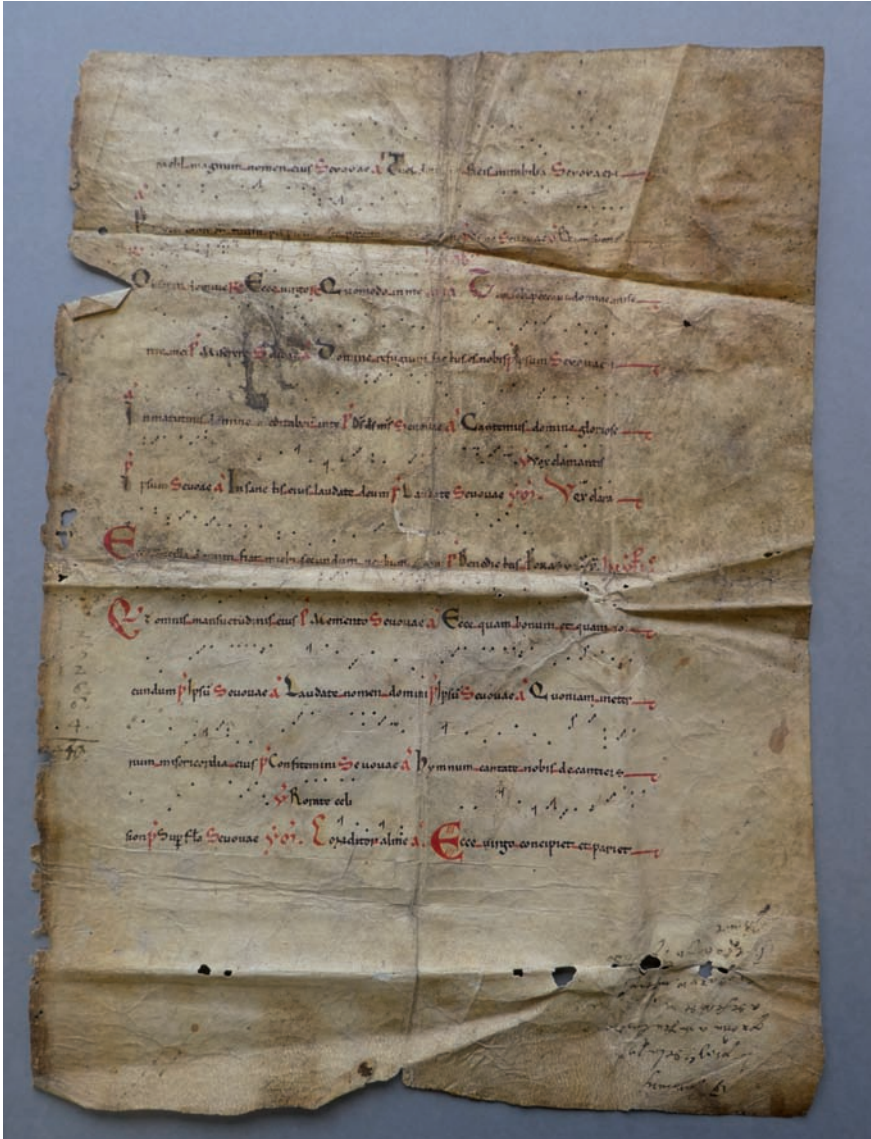
<sup>32</sup> RUBIO SADIA, «Influjo litúrgico franco-catalanes», pp. 114-115.

	Frag. nº 10.1	Esc29 (ff. 67v-68r)
		R1. Tolle arma tua V. Cumque venatu
		R2. Surge pater comede V. Manus quidem
		R3. Ecce odor fili mei V. Deus autem omnipotens
		R4. Det tibi deus de rore V. Et incurventur
10.1	R. Quis igitur ille V. Dominum tuum illum	R5. Quid igitur ille est V. Dominum tuum illum
10.2	R. Dum exiret Iacob	R6. Cum exiret Iacob V. Vere dominus est
10.3	R. Si dominus deus meus	R7. Si dominus deus meus V. Surgens ergo mane
		R8. Angelus domini luctabatur V. Cumque angelus
		R9. Erit michi dominus V. Si reversus fuero
		R10. Dixit angelus ad Iacob V. Cumque mature
		R11. Oravit Iacob et dixit V. Deus in cuius
		R12. Clamabat autem mulier V. Ihesus dominus

A la misma conclusión nos lleva la comparación del frag. nº 10.2. Desde la antífona de Magnificat del viernes II de Cuaresma (nº 10.5) hasta la antífona de sexta del día siguiente (nº 10.10) la equivalencia vuelve a ser plena con Esc29 (ff. 67v-68r), incluyendo el responsorio *Pater peccavi*, que sigue a la tercera lectura de maitines, y la antífona de *Benedictus Surgam et ibo*. En esos mismos puntos son claras las discrepancias con Roda y Huesca. En efecto, Ro12, aunque presenta un paralelismo notable, difiere en las antífonas de las horas menores (ff. 74v-75r): *Filii tu semper* (prima), *Dedit pater penitenti* (tercia) y *Pater peccavi in celum* (sexta). Hu7 coincide en la antífona *Surgam et ibo* (f. 149v), pero el responsorio *Pater peccavi* lo sitúa en segundo lugar el martes I de Cuaresma (f. 137v), mientras que las antífonas de las horas menores tampoco guardan idéntico orden (f. 149v). Por todo ello, cabe afirmar respecto al frag. nº 10 la doble hipótesis de su procedencia ribagorzana y su adscripción monástica.

## ANEXO

## Nº 1 Antiphonale officii, s. XI ex. (Feriae V-VI Hebd. I Adventus)



Nº 1, recto.







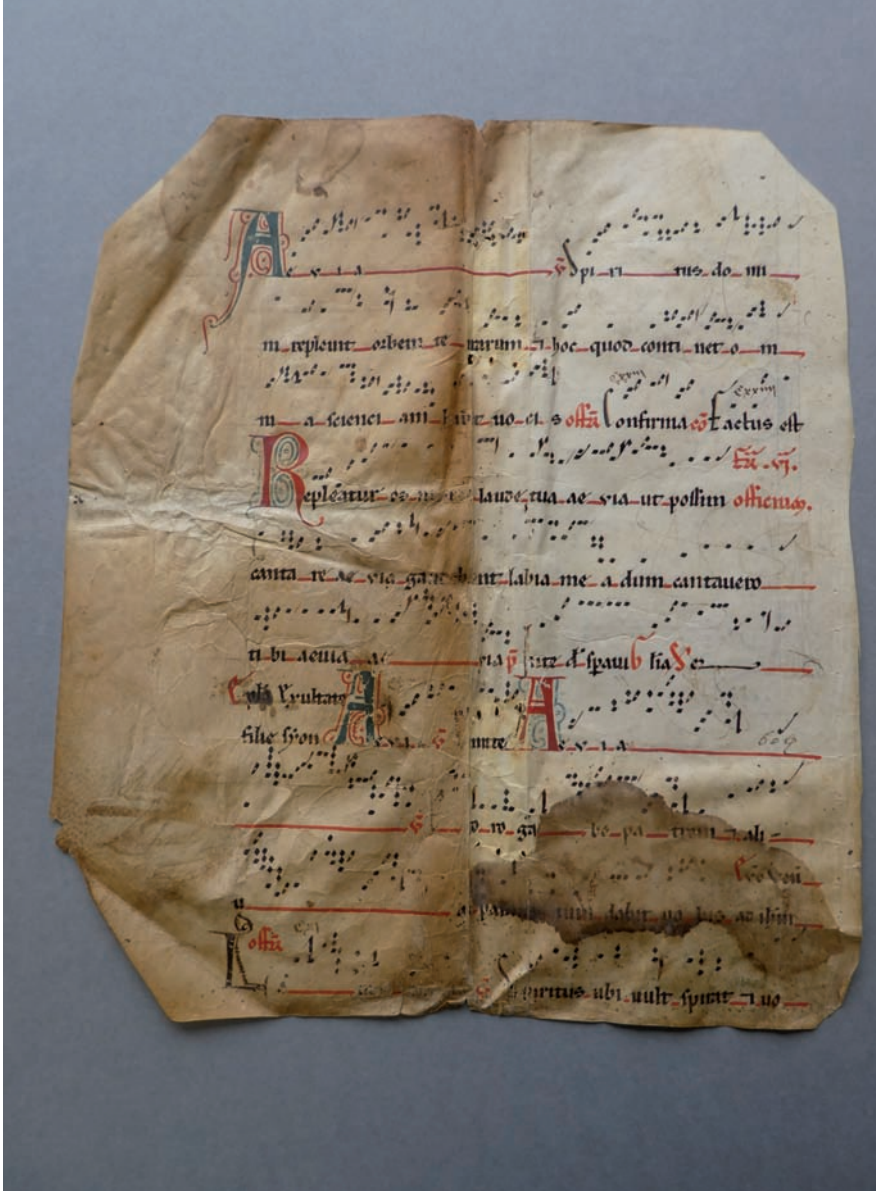


Nº 2, vuelto.







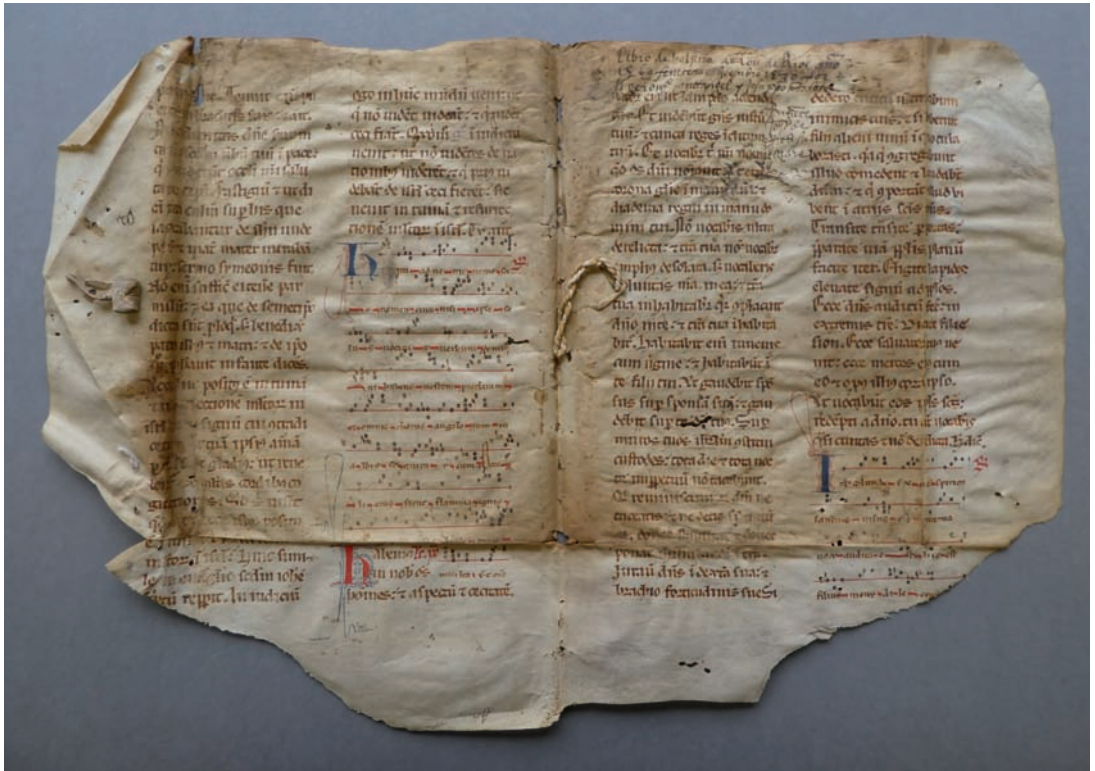


Nº 4, vuelto.

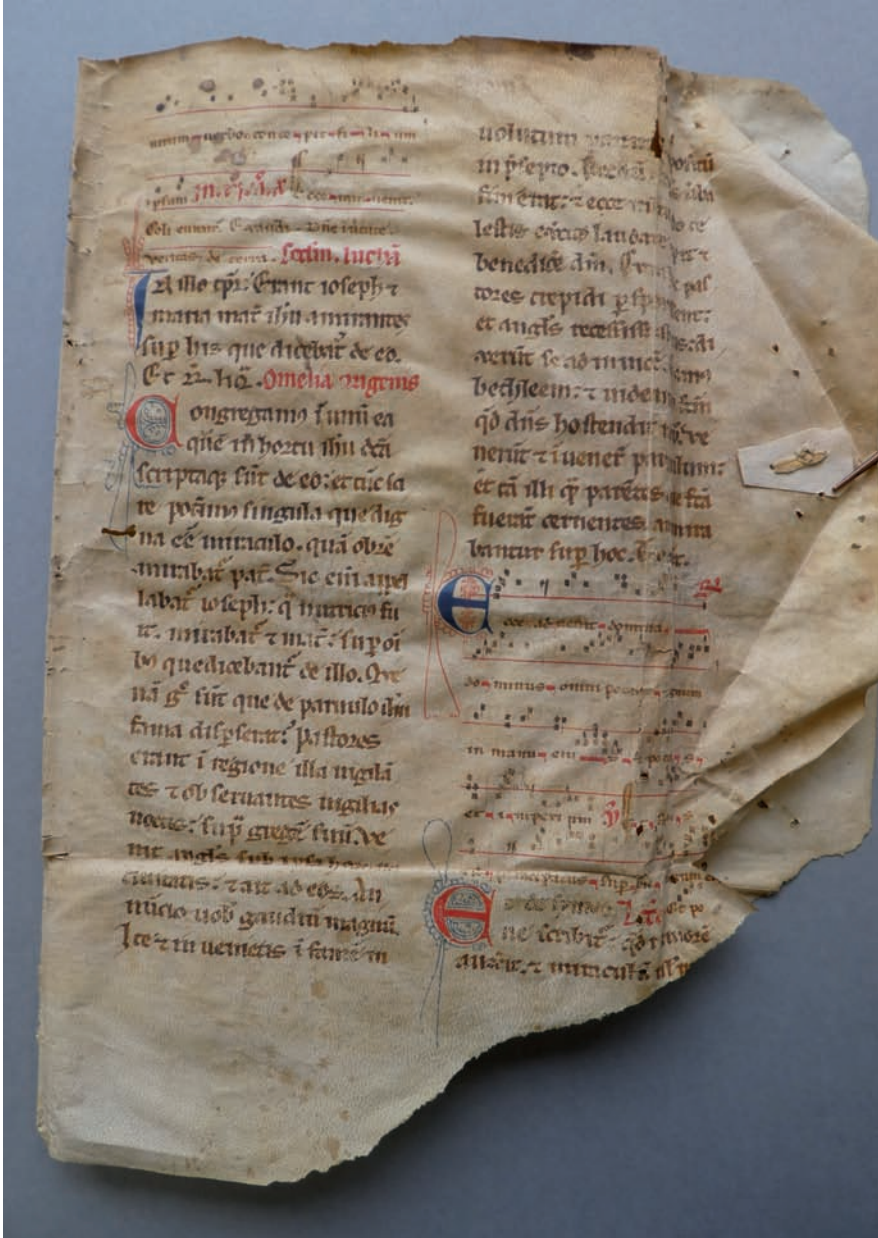
Nº 5 *Breviarium*, s. XIII (Tempus Nativitatis / Epiphania)

Nº 5, ff. Ar-Bv.

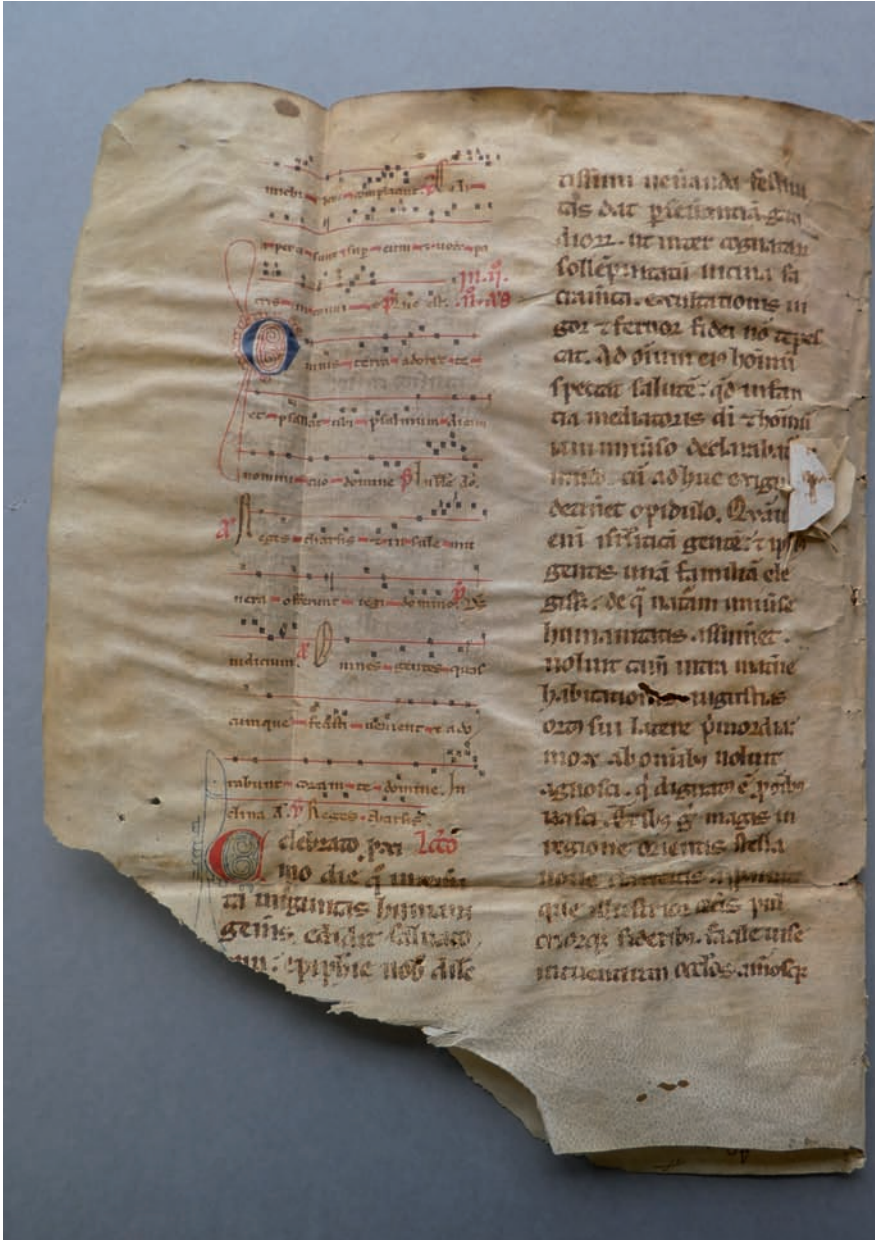




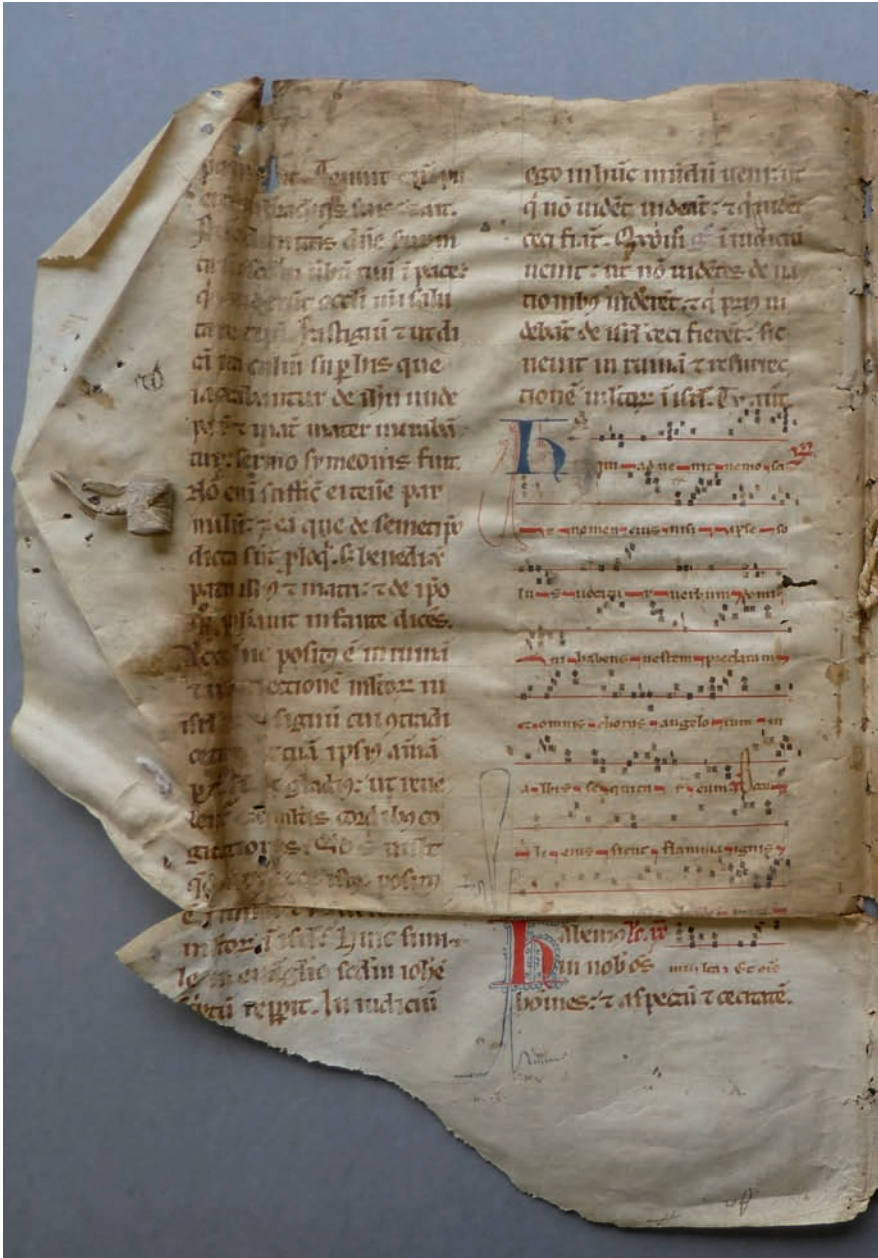
Nº 5, ff. Av-Br.



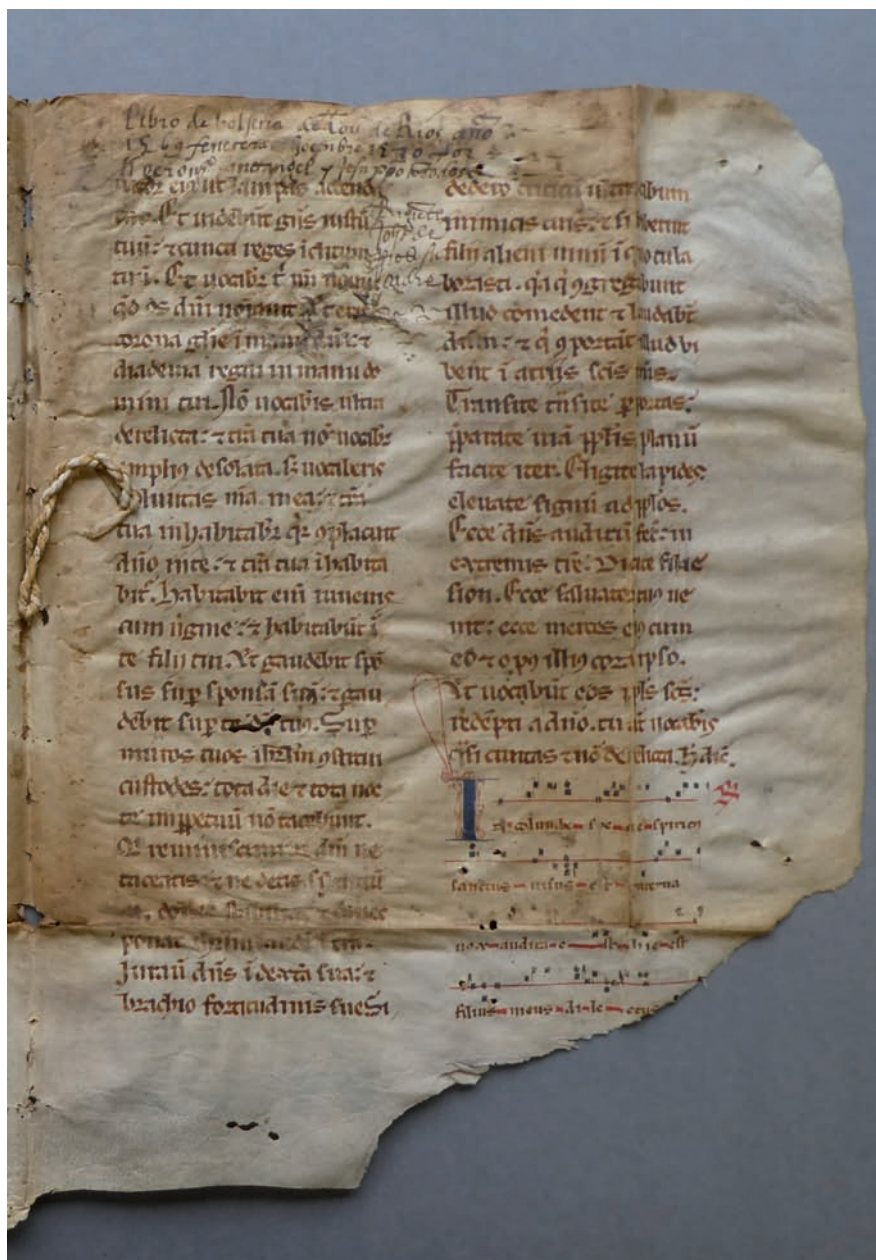
Nº 5, f. Ar.



Nº 5, f. Bv.

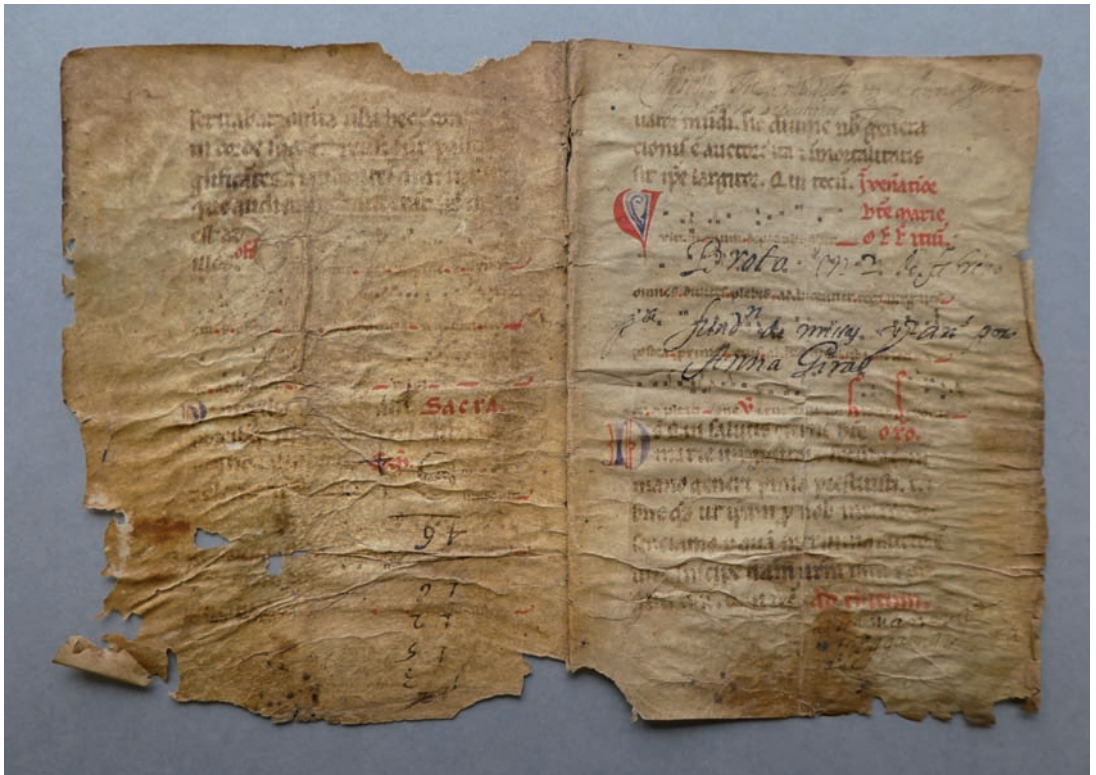


Nº 5, f. Av.

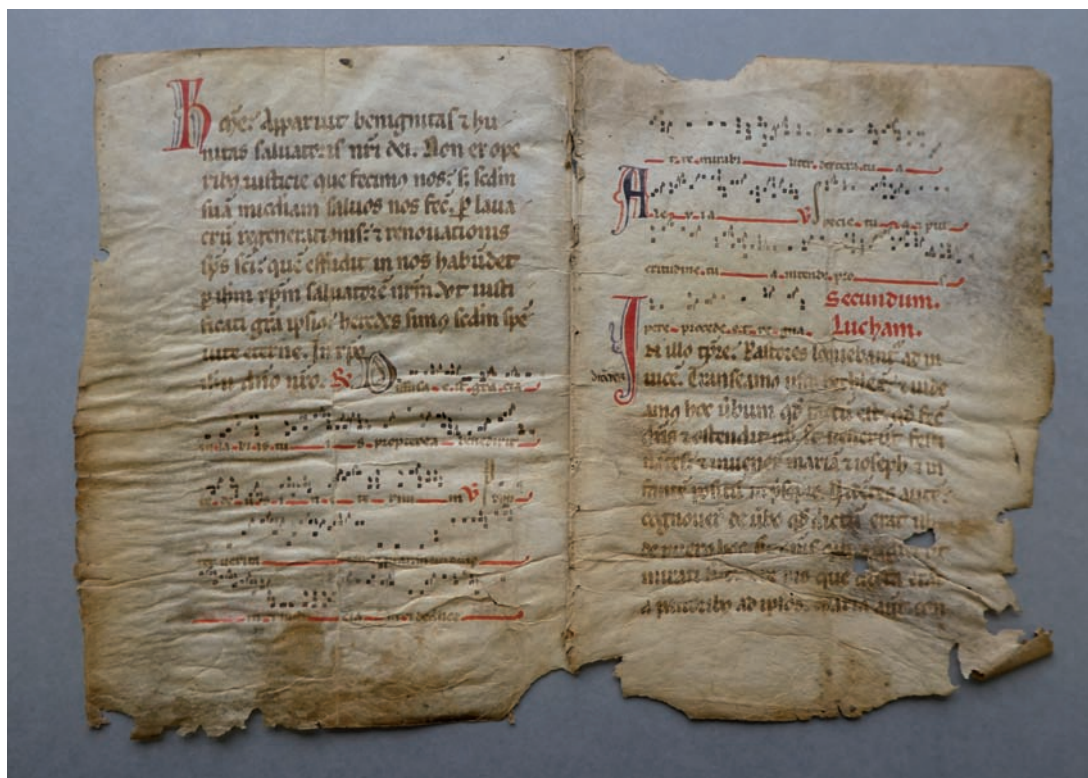


Nº 5, f. Br.

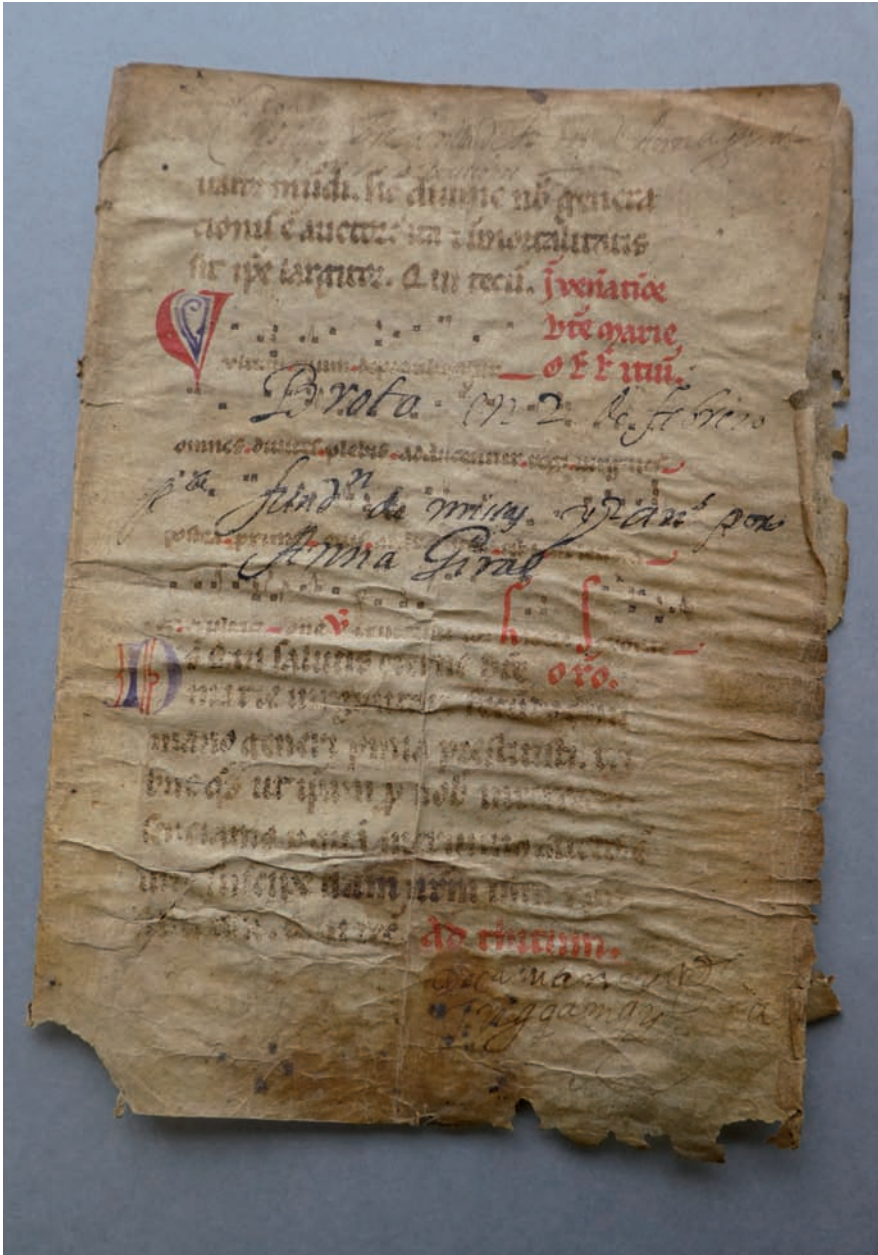
## Nº 6 Missale, s. XIII (In veneratione beatæ Mariæ)



Nº 6, ff. Ar-Bv.

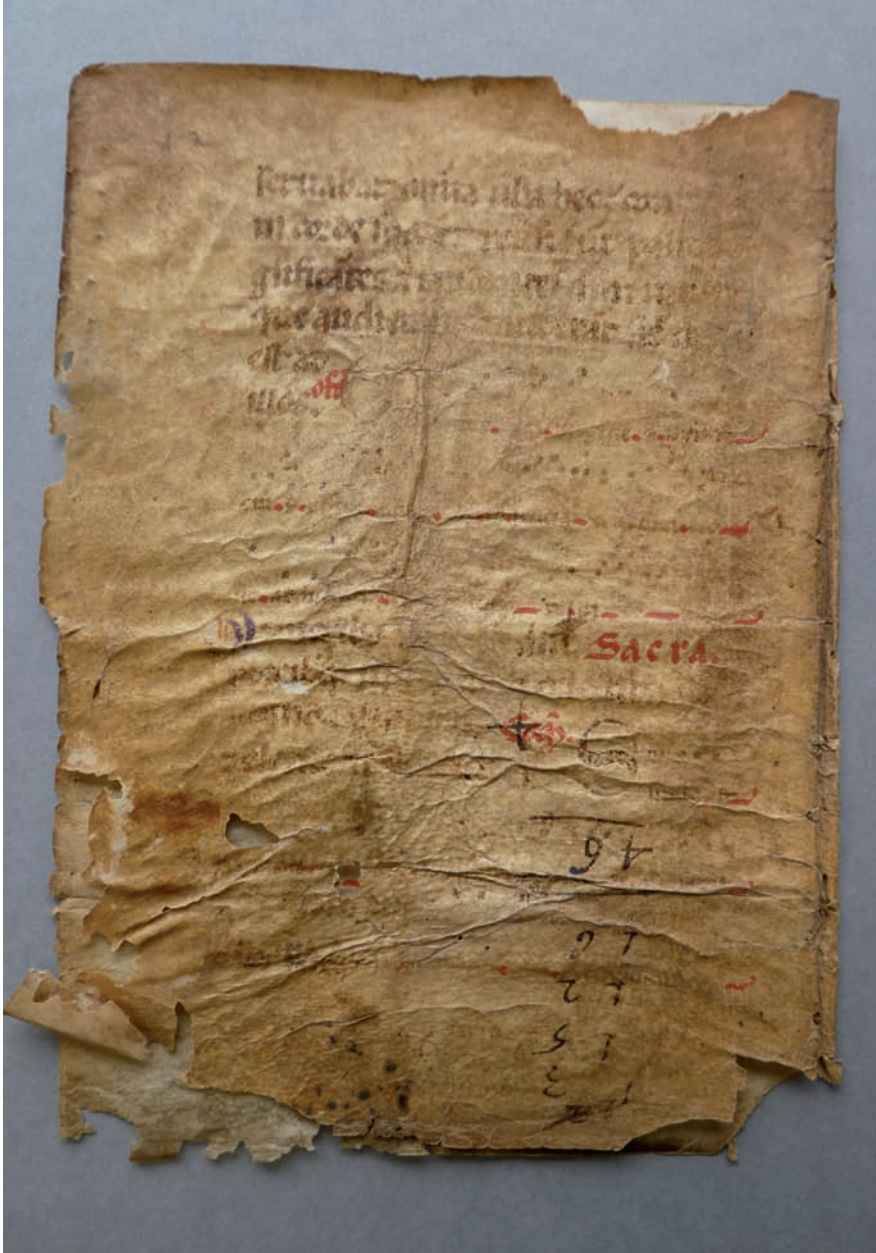


Nº 6, ff. Av-Br.

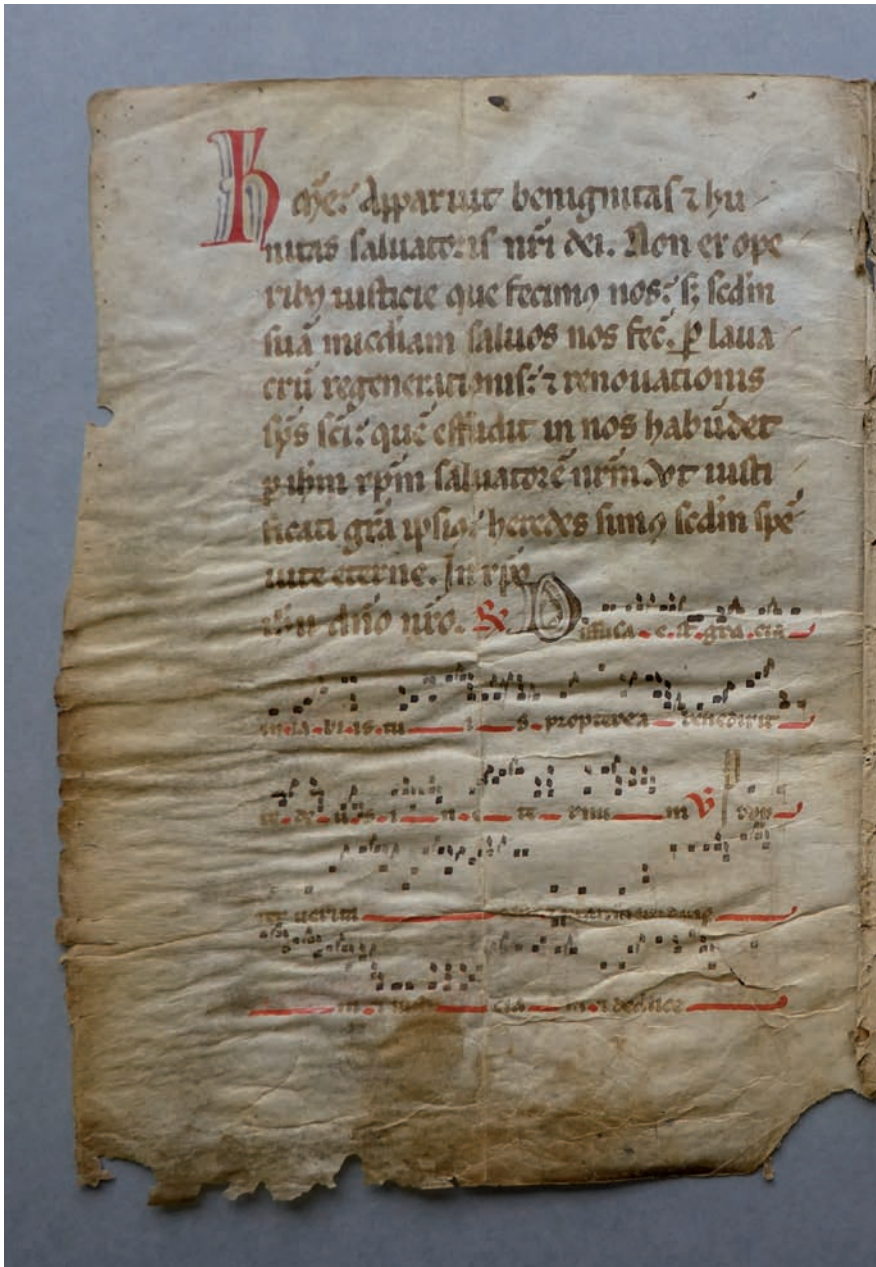


Nº 6, f. Ar.

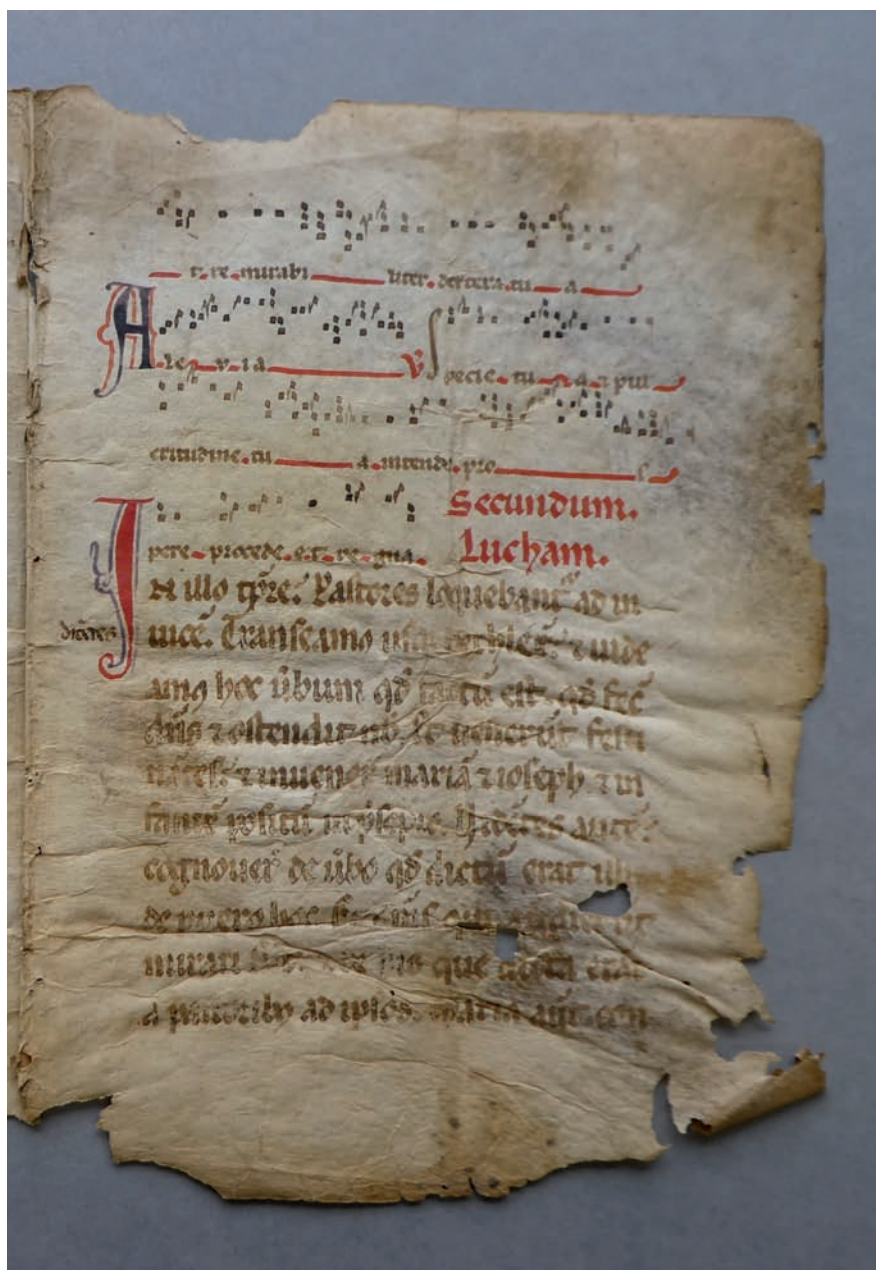




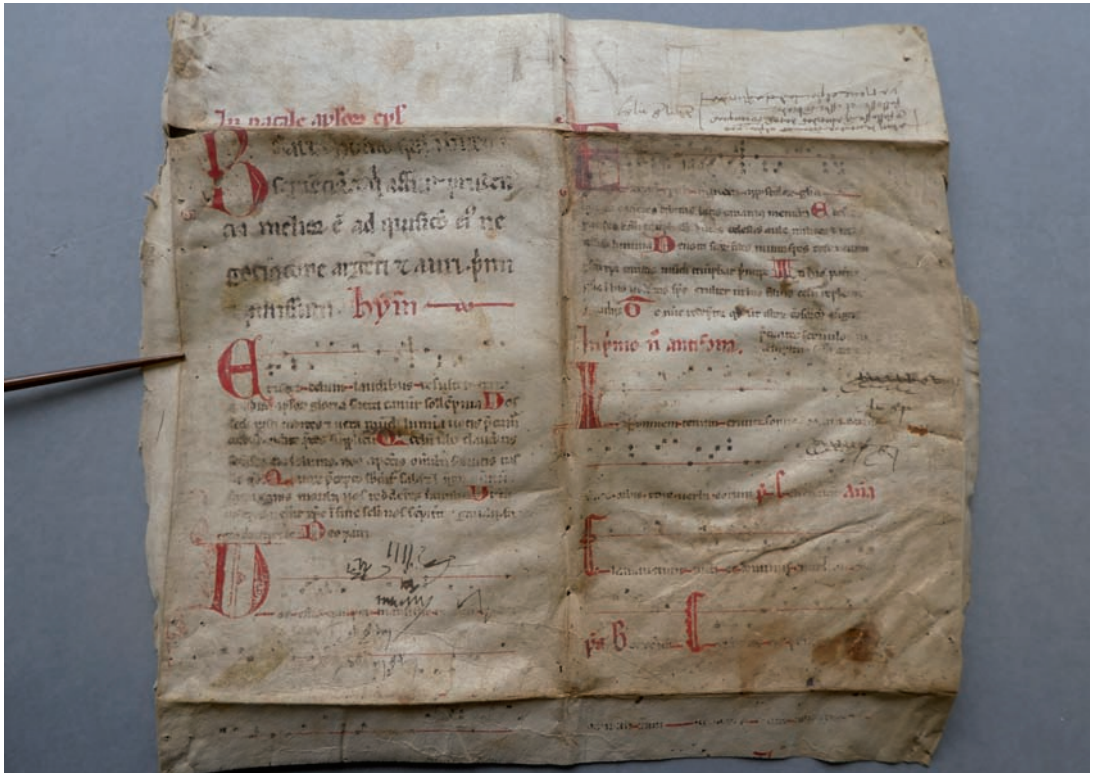
Nº 6, f. Bv.



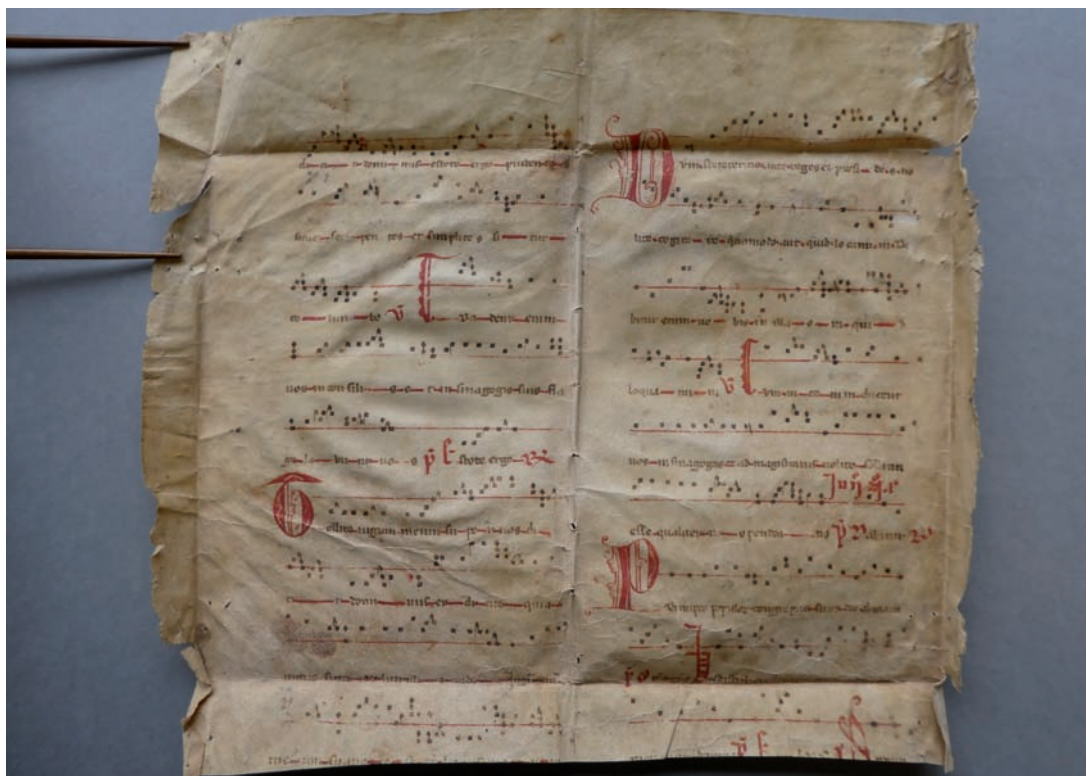
Nº 6, f. Av.



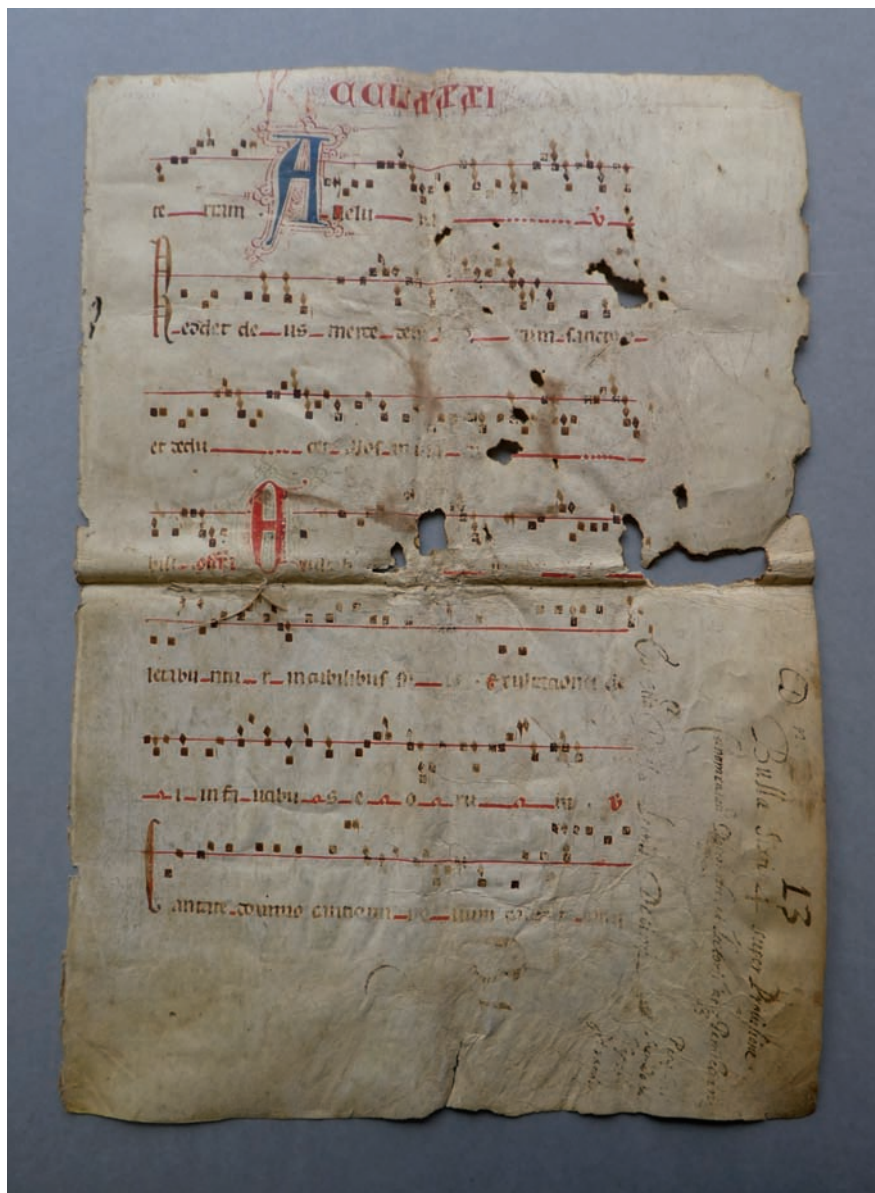
Nº 6, f. Br.

Nº 7 *Breviarium*, s. XIII ex. (Commune Apostolorum)

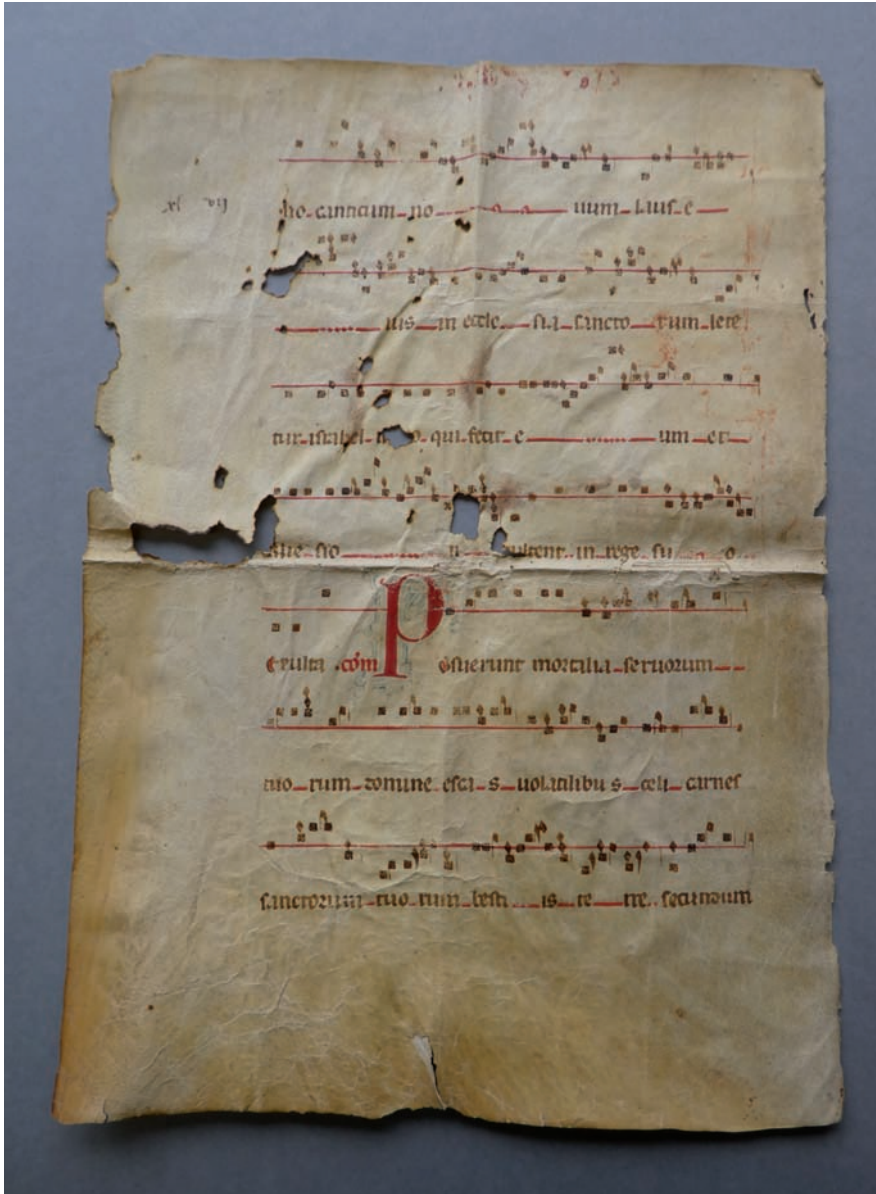
Nº 7, recto.



Nº 7, vuelto.

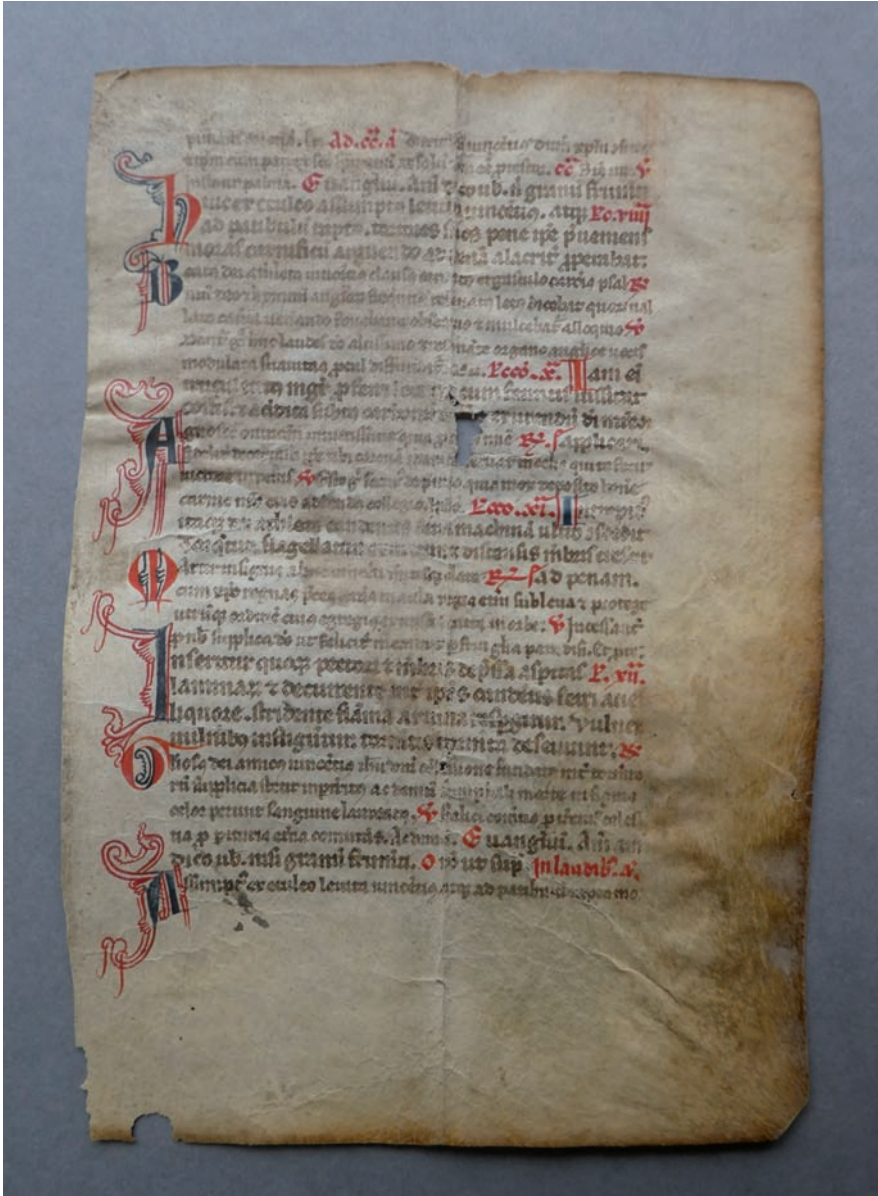
Nº 8 *Graduale*, s. XIV (Commune Martyrum extra T.P.)

Nº 8, recto.



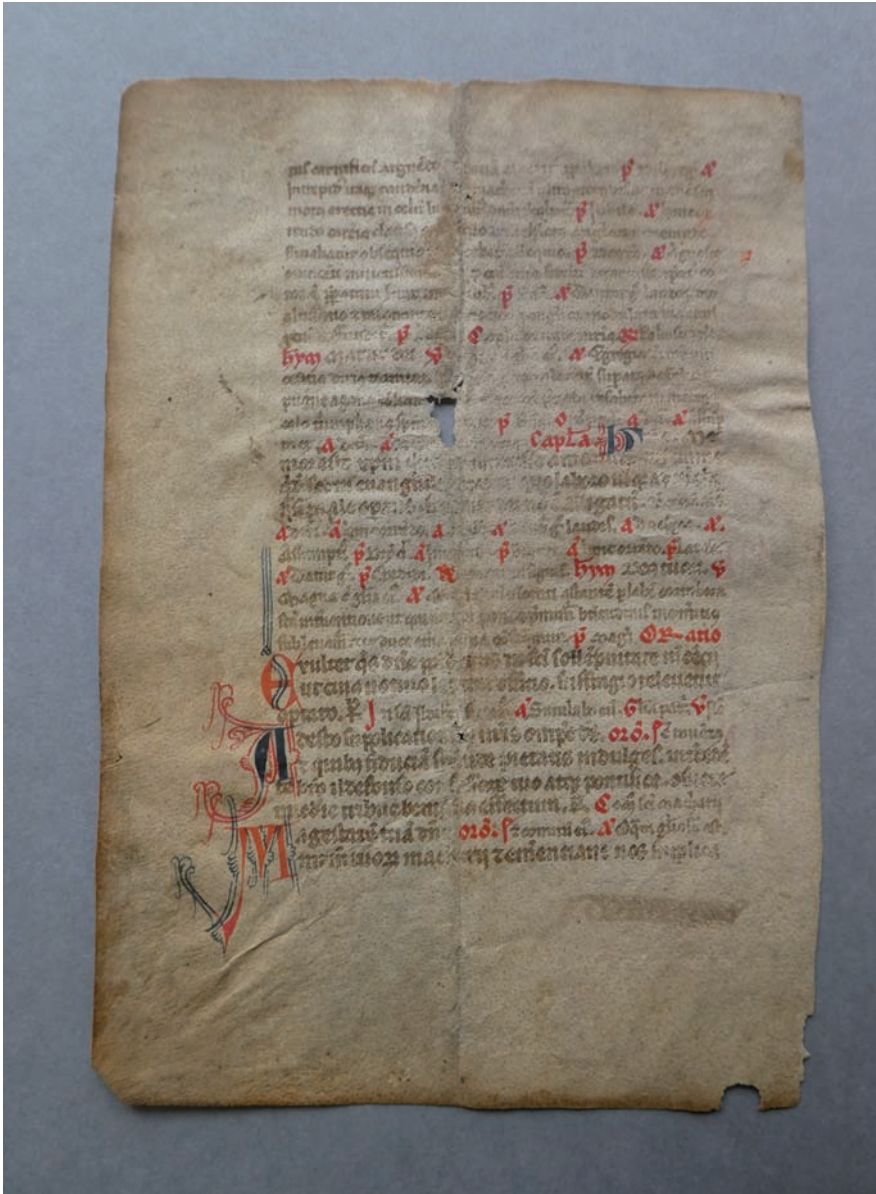
Nº 8, vuelto.

Nº 9 Breviarium, s. XIV ex. (Vicentii; Ildefonsi; Macharii, Emerentiani)

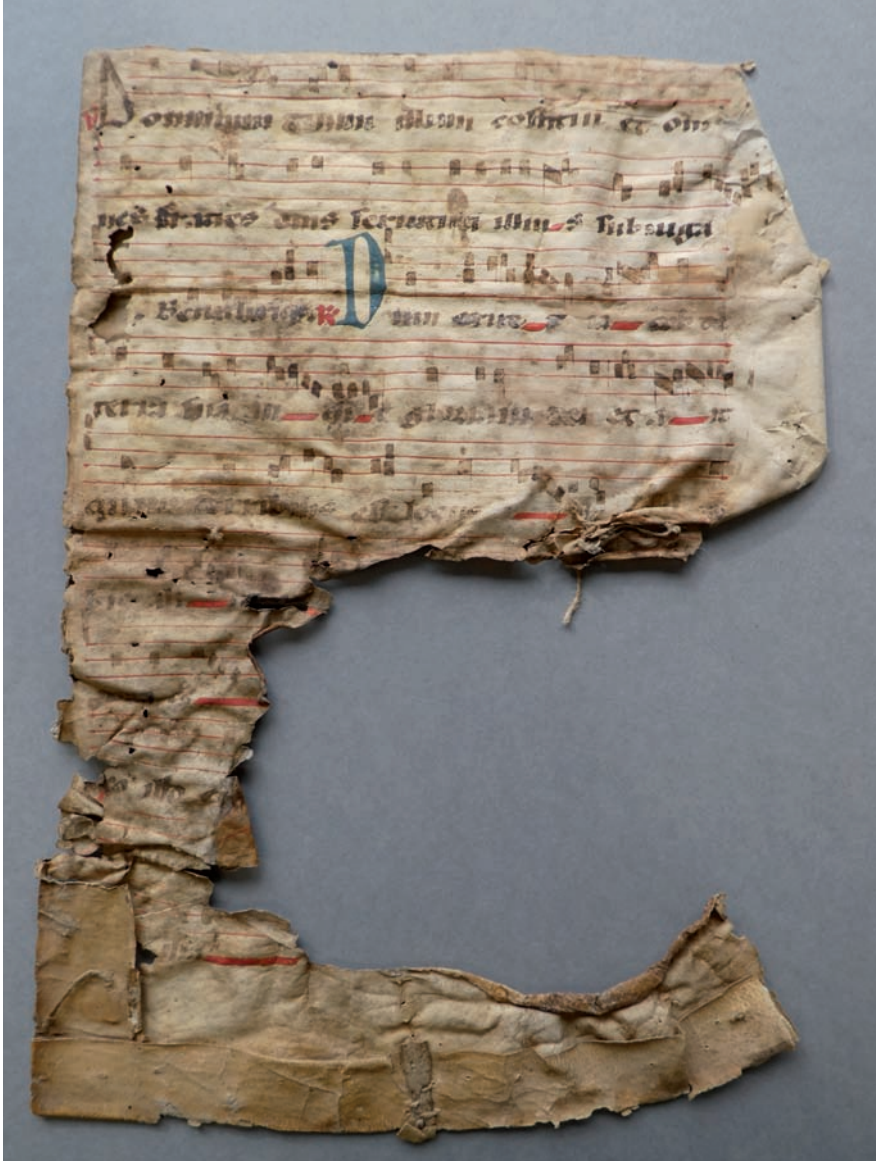


Nº 9, recto.

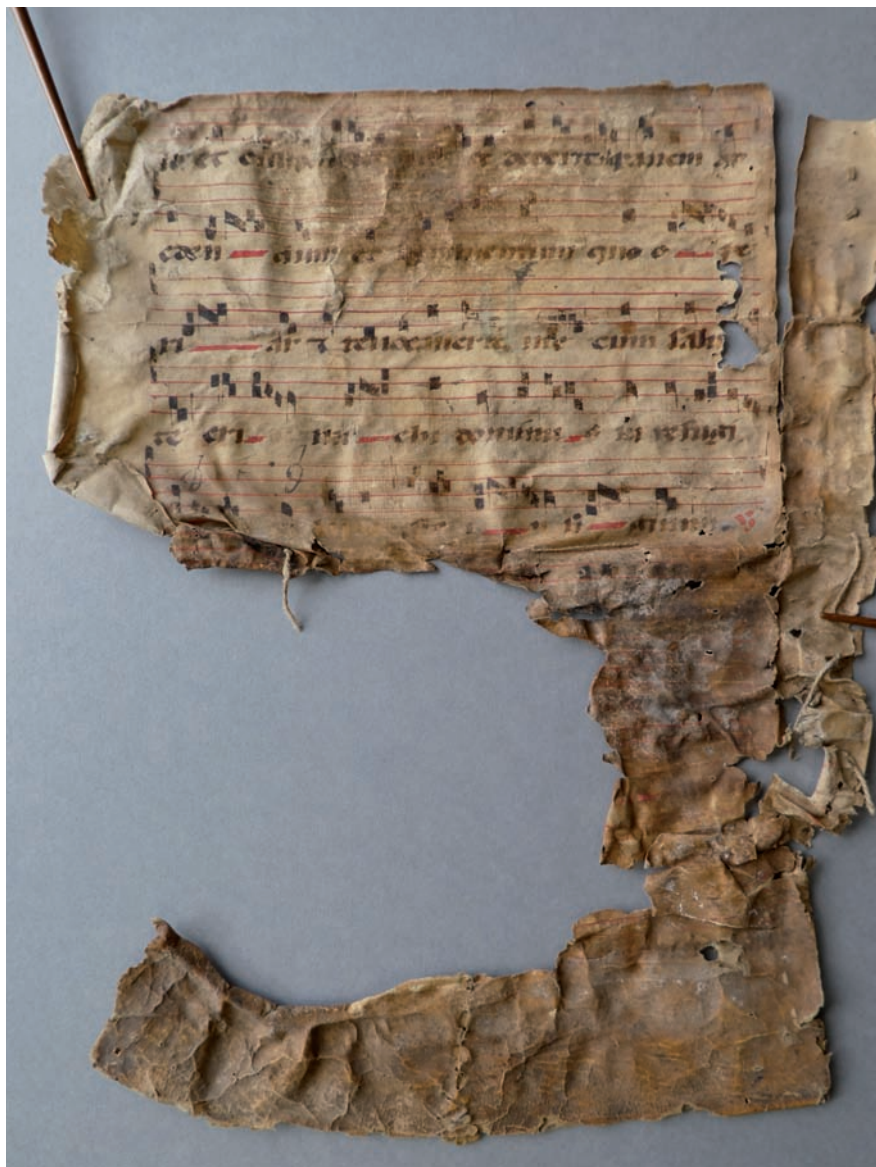




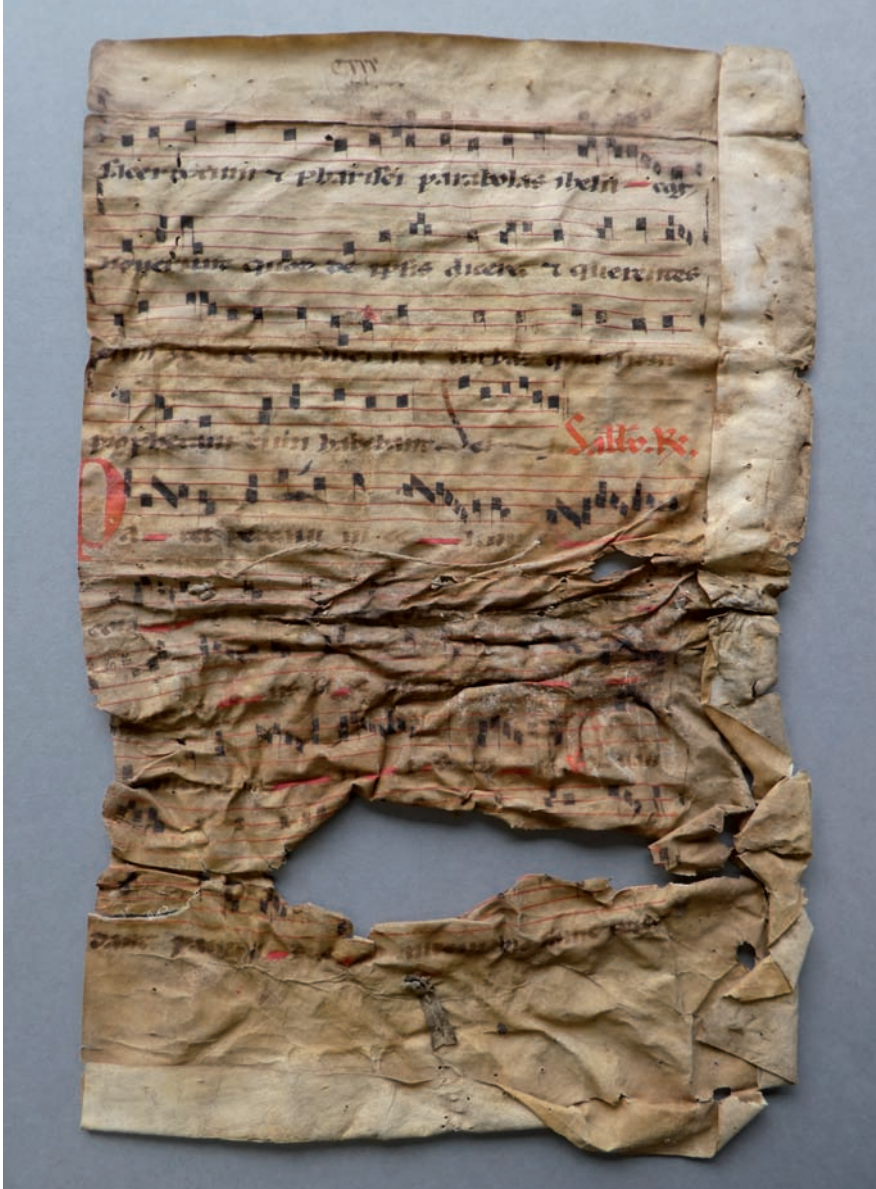
Nº 9, vuelto.

**Nº 10 Antiphonale officii, s. XV***Nº 10.1 (Dominica II Quadragesimæ)*

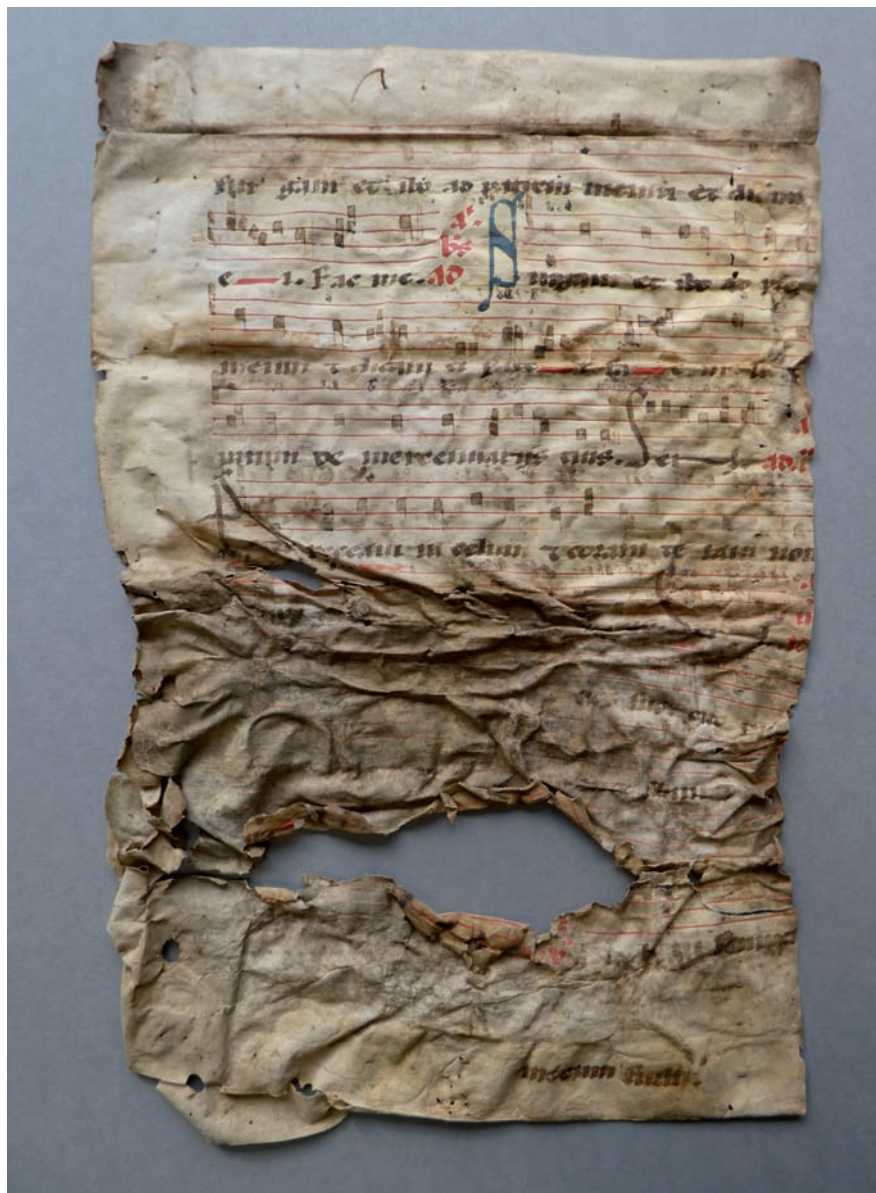
Nº 10.1, recto.



Nº 10.1, vuelto.

Nº 10.2 (*Feria VI et Sabbato Hebd. II Quadragesimæ*)

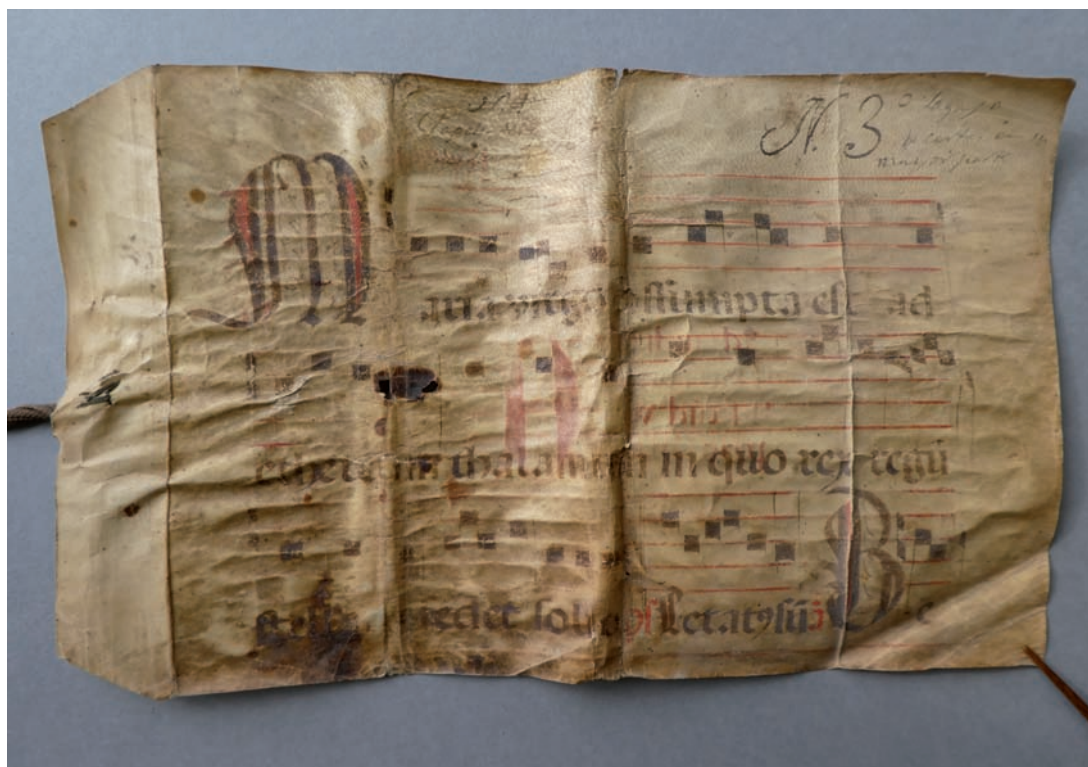
Nº 10.2, recto.



Nº 10.2, vuelto.

Nº 11 *Antiphonale officii*, s. XVI, 1ª mitad (Assumptio Mariae)

Nº 11, recto.



Nº 11, vuelto.

Nº 12 *Graduale*, s. XVI (Feria II Majoris Hebdomadæ)

Nº 12, recto.





Nº 12, vuelto.

Recibido: 20 de enero de 2018  
Aceptado: 14 de febrero de 2018

## INSTRUCCIONES A LOS COLABORADORES DE NASSARRE EN ORDEN A LA PRESENTACIÓN DE SUS TRABAJOS ORIGINALES

1. *Envío de texto original.* Por correo electrónico a la siguiente dirección: nassarre.ifc@gmail.com

1.1. Los artículos se enviarán en soporte informático en programa Word, y precedidos por un folio en el que se haga constar: título del trabajo; nombre del autor (o autores); dirección; número de teléfono y correo electrónico (y de fax, si procede); situación académica o profesional y nombre de la institución académica a que pertenece, si es el caso; y breve biografía para el previo «colaboran» de cada volumen.

2. *Aceptación del envío para su publicación.* Tras la evaluación por pares de especialistas externos (*peer to peer review*), el Consejo editorial de *Nassarre* se pronunciará sobre la edición de los artículos (en el formato y fecha adecuados), estableciéndose un periodo máximo de seis meses desde su recepción para contestar sobre su admisión.

3. *Condiciones formales del original:*

3.1. *Lengua.* Preferentemente en español, el texto original podrá asimismo ser recibido en alemán, catalán, francés, inglés e italiano.

3.2. *Incidencia en la difusión.* Todo original propuesto para ser editado en *Nassarre* tendrá la condición de inédito.

3.3. *Extensión del original.* No sobrepasará los 40 folios DIN-A4 a doble espacio y por una sola cara, con tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 (10 para las notas al pie) y con márgenes globales de 2,5 a 3 cm.

3.3.1. En caso de que el artículo supere dicha extensión, el Consejo editorial de *Nassarre* se reserva el derecho de publicarlo fraccionado en sucesivos números.

3.3.2. Los originales irán acompañados de un resumen, en español e inglés, que no sobrepasará las 200 palabras, e irá acompañado de 3 o 5 palabras claves, también en ambos idiomas.

3.4. La descripción bibliográfica se redactará según esta normativa:

3.4.1. *Publicaciones monográficas* (libros).

Autor (apellidos en versales, nombre completo en minúsculas o sus iniciales) seguido de dos puntos: título completo de la obra (en cursiva), seguido de coma, ciudad o ciudades de publicación (en español, con «y» si son dos), editorial, año de publicación, página/s (p./ pp., con «y» sin son dos y «-» si son varias, utilizando números completos y no secuencias abreviadas). Por ejemplo:

KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 145-161.

### 3.4.2. *Publicaciones seriadas* (revistas).

Autor (apellidos en versalitas, con nombre completo en minúsculas o sus iniciales) seguido de dos puntos: título (entre comillas), nombre de la revista (en cursiva) tras “en”, número de la revista y año de publicación (éste entre paréntesis), página/s (p./pp.; números completos). Por ejemplo:

OTAOLA, Paloma: «La división del tono en la vihuela según Bermudo», en *Nassarre*, XIII/1-2 (1997), pp. 147-162.

3.4.3. Cuando se haga referencia a un libro o artículo que ya ha aparecido en una nota anterior, se adoptará la forma resumida siguiente:

Autor (sólo apellido/s) seguido de coma, incipit del título (en cursiva para monografías, y entre comillas en el caso de los artículos), p./pp. Si se trata de la misma obra citada en la nota precedente, se utilizará *ibidem*. Por ejemplo:

KNIGHTON, *Música y músicos*, p. 148.  
*Ibidem*, pp. 159-162.

### 3.4.4. *Publicaciones colectivas*.

Se pondrá antes del título del libro el nombre del/os director/es, editor/es o coordinador/es con esta referencia abreviada entre paréntesis: (dir./dirs.), (ed./eds.) o (coord./coords.), y añadiendo «en». Por ejemplo:

MORTE, Carmen: «Del Gótico al Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el Reinado de Fernando el Católico», en LACARRA, M.<sup>a</sup> del C. (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 335-372.

3.4.5. Cuando el título citado tenga más de dos o tres autores y no se desee mencionar a todos, se preferirá la fórmula «y otros». Por ejemplo:

CALAHORRA, Pedro y otros: *Iconografía musical del Románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 40.

3.4.6. Cuando se hagan varias referencias bibliográficas seguidas en una misma cita, se separarán por punto y coma.

3.5. Otras fórmulas y abreviaturas: ed. (edición/editor); coord. (coordinador); véase/véanse; t./tt. (tomo/tomos); vol./vols. (volumen/volúmenes); f./ff. (folio/folios); fig./figs. (figura/figuras); lám./láms. (lámina/láminas); cap./caps. (capítulo/capítulos); núm./núms. (número/números).

3.6. Los artículos podrán llevar ejemplos musicales, fotografías, mapas, cuadros, gráficas, etc. Estos materiales también se presentarán en soporte informático (indicando el formato), numerados y con el correspondiente pie o leyenda para su identificación. Asimismo se indicará el lugar preferible para su publicación.

4. Sobre las pruebas de imprenta (remitidas al autor) no se admiten otras alteraciones que las advertencias de *errata*, para su corrección.

## 5. Transcripción de documentos manuscritos:

5.1. *Criterio fundamental.* Mantener lo más rigurosamente posible la ortografía del documento original.

5.2. *Normas elementales.* En la documentación manuscrita se constata la falta de normas fijas de escritura, por lo que para una lectura más comprensible de los documentos, se indican unas normas elementales para su transcripción. Son las siguientes:

### 5.2.1. Deberán respetarse:

Las *ç*; las correcciones ortográficas por omisión o inclusión de letras; uso indebido de letras, *b* por *v* o *p*, etc.; las contracciones de palabras: *desto*, *daquell*, etc. Se corregirán con apóstrofo en nombre propios: d'Estela, etc.

### 5.2.2. Deberán corregirse:

Resolviéndolas, las abreviaturas y siglas, sin señalar las letras suplidas.

### 5.2.3. Se usará ortografía moderna:

En acentuaciones solamente cuando su falta pueda producir confusión; modificando la puntuación cuando sea necesario para facilitar la lectura e inteligencia del texto; en la separación de palabras; en el uso de mayúsculas y minúsculas; usando minúscula para los títulos, dignidades y atributos: rey, santo, arcediano, etc.

### 5.2.4. Se usará:

*u* y *v* según ortografía moderna y su valor fonético; *y* e *i* con valor vocal, se sustituyen por *i*; en latín se pondrá *i* o *I* por *j* o *J*; *rr* y *ss*, iniciales, se simplificarán; letras dobles en medio de palabras, se respetarán; *recto* y *verso* se señalan con *r.* y *v.*, respectivamente.

EDICIONES MUSICALES  
DE LA  
INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO  
(EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA)  
(Coordinador: Pedro Calahorra Martínez)

ÚLTIMAS PUBLICACIONES

*Colección* **ÓRGANOS HISTÓRICOS EN ARAGÓN** (Director: Jesús Gonzalo López)

*Hasta romper el corazón. Música barroca española para oboe y órgano. Órgano de la catedral de Roda de Isábena (Huesca). Organista, Saskia Roures; oboe: Francisco Gil. Zaragoza, 2017, 1 CD, 30 pp. 14 x 13 cm. Vol. XVII.*

*Colección* **POLIFONÍA ARAGONESA**

*Magnificat a tres y cuatro voces del ms. 2/3 (c. 1520) de la Catedral de Tarazona. Obras de Pedro do Porto, Rodrigo de Morales, Antonio Marlet, Juan de Anchieta, Pere Vila y Pedro o Alonso Hernández de Todesillas Estudio y transcripción de Eva T. Esteve Roldán, 2017, 36 pp. de texto, 68 pp. de música, 23 x 31 cm. Vol. XX.*

*Colección* **TECLA ARAGONESA**

*Ángel Oliver Pina. Obras para órgano. Zaragoza, 2017, 144 pp., 22,5 x 31,5 cm. Vol. XIV.*

BIBLIOTECA VIRTUAL  
DE LA  
INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO,  
FONDOS DE MÚSICA  
(EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA)  
<http://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca>

*Revista NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología.*

Núms.: 21-32 (2005-2016)

Índices de todos los números: <http://ifc.dpz.es/publicaciones/periodica/id/9>

*Colección ACTAS DE LAS JORNADAS DE CANTO GREGORIANO* (Coordinación: Luis Prensa Villegas y Pedro Calahorra Martínez)

*I Jornadas de Canto Gregoriano.* (Zaragoza, 4-13 de noviembre de 1996), 1997.

*II Jornadas de Canto Gregoriano. Tropos, secuencias, teatro litúrgico medieval* (Zaragoza, 3-12 de noviembre de 1997), 1998.

*III Jornadas de Canto Gregoriano. Scriptoria y códices aragoneses,* (Zaragoza, 3-13 de noviembre de 1998), 1999.

*IV Jornadas de Canto Gregoriano. Los Monasterios Aragoneses,* (Zaragoza, 3-10 de noviembre de 1999), 2000.

*V Jornadas de Canto Gregoriano. En torno al canto de los solistas y de los himnos,* (Zaragoza, 3-10 de noviembre de 2001), 2001.

*VI Jornadas de Canto Gregoriano. El Canto gregoriano y otras monodias medievales,* (Zaragoza, 5-11 de noviembre de 2001); y *VII Jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía,* (Zaragoza, 11-17 de noviembre de 2002), 2003.

*VIII Jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y las habitaron,* (Zaragoza, 10-16 de noviembre de 2003), 2004.

*IX Jornadas de Canto Gregoriano. Antiphonarium de sanctis. Los santos aragoneses medievales: sus imágenes, sus historias, sus músicas,* (Zaragoza, 15-21 de noviembre de 2004); y *X Jornadas de Canto Gregoriano. De nuevo con los mozarabes. Sus beatos y sus códices, sus melodías, y su herencia en códices gregorianos,* (Zaragoza, 14-18 de noviembre de 2005), 2006.

*XI Jornadas de Canto Gregoriano. De la monodia a la polifonía. De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas,* (Zaragoza, 13-19 de noviembre de 2006); y *XII Jornadas de Canto Gregoriano. Pervivencia de la tradición monástica en el pueblo. Cómo el pueblo sintió, cantó y entendió lo que los monjes vivieron, cantaron y platicaron en su monasterio* (Zaragoza, 14-28 de noviembre de 2007), 2008.

*XIII Jornadas de Canto Gregoriano. Música en la Hispania romana, visigoda y medieval. Más allá del atrio de la iglesia y de la cerca del monasterio,* (Zaragoza, 12-26 de noviembre de 2008); y *XIV Jornadas de Canto gregoriano. Los monasterios, senderos de vida,* (Zaragoza, 11 - 25 de noviembre de 2009), 2010.

*XV Jornadas de Canto Gregoriano. El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta*, (Zaragoza, 13-22 de diciembre de 2010); y *XVI Jornadas de Canto Gregoriano. La implantación en Aragón, en el siglo XII, del rito romano y del canto gregoriano*, (Zaragoza, 2-16 de noviembre de 2011), 2012.

#### Colección **CUADERNOS DE DAROCA**

*How to Play the vihuela according to Juan Bermuda*. John Griffiths. [Traducción inglesa del estudio introductorio de dicho autor en *Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y tablaturas instrumentales*, 2004.]

#### Colección **DOCUMENTACIÓN MUSICOLÓGICA ARAGONESA**

*Actos Comunes de los Jurados, capítulo y Consejo de la Ciudad de Zaragoza (1440-1496)*. Recopilación y transcripción de Javier Cisneros Coarasa, Zaragoza, 1986.

*Actos Comunes de los Jurados de Zaragoza (1500-1672)*. Pedro Calahorra (coordinador), Zaragoza, 2000.

#### Colección **ESTUDIOS**

*Historia de la Música en Aragón. Siglos I-XVII*. Pedro Calahorra Martínez, 1977.

*La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. I. Organistas, organeros y órganos*. Pedro Calahorra Martínez, 1977.

*La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II. Polifonistas y Ministriles*. Pedro Calahorra Martínez, 1978.

*La penitencia pública en códices medievales aragoneses*. José Estarán Molinero, 2015.

#### Colección **MONUMENTA MONODICA ARAGONENSIA** (Director: Luis Prensa Villegas)

*El manuscrito Munébrega I (S. XIII-XIV). Un testimonio aragonés de la cultura litúrgico-musical de los siglos XIII-XIV en el contexto europeo*. Estudio de Luis Prensa Villegas, 2005. Vol. I.

*Fragmentos litúrgico-musicales (siglos XIII-XVI) del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)*. Estudio-Fichas-Imágenes. Pedro Calahorra (coordinador), 2011. Vol. II.

#### Colección **POLIFONÍA ARAGONESA**

*Pedro Ruimonte (1565-1627). Lamentationes Hieremiae Prophetae sex vocum*. Edición de Joan Izquierdo y Anna Margules, 2006. Vol. XIV.

#### Colección **TECLA ARAGONESA**

*Nicolás Ledesma (\*1791; +1883). Obra completa para tecla. Vol. I. Obras para piano u órgano. Vol. II. Obras para piano – Obras para órgano*. Edición crítica de Antonio Ezquerro Esteban, 2012.

#### **VARIA**

*Marcha del General Palafox, Peter Weldon (felicitación 2008)*. Dirección de Jesús Gonzalo López



INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO  
Excma. Diputación de Zaragoza  
Plaza España, 2.  
50071 Zaragoza (España)

**NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología  
Acuerdo de intercambio**

Área: Musicología e Historia de la Música  
Director: Pedro Calahorra Martínez  
Año de fundación: 1985  
Periodicidad: Anual  
Formato: 17 x 24 cm  
Editor: Institución Fernando el Católico  
Zaragoza (Spain)  
ISSN 0213-7305  
78(760.22)  
Sigla internacional propuesta: NASS  
Intercambio de Publicaciones: Tels.: [34] 976 288 878 / 79  
E-mail: nassarre.ifc@gmail.com \* [http:// ifc.dpz.es](http://ifc.dpz.es)

**Correspondencia:** Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza, Intercambio de Revistas. Plaza de España n.º 2. 50071 Zaragoza (Spain). **Rogamos lo cumplimenten y remitan a esta dirección.**

Revista o colección: \_\_\_\_\_

I.S.S.N o I.S.B.N. \_\_\_\_\_ Periodicidad: \_\_\_\_\_

Materia: \_\_\_\_\_ Formato: \_\_\_\_\_

Entidad: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

C.P. \_\_\_\_\_ Ciudad: \_\_\_\_\_ País: \_\_\_\_\_

Teléfono: \_\_\_\_\_ Fax: \_\_\_\_\_

Referencia: \_\_\_\_\_ E-mail: \_\_\_\_\_

Fecha

Firma

Fdo.:



**Institución Fernando el Católico**

Excma. Diputación de Zaragoza  
Plaza de España, 2  
50071 Zaragoza (España)



Tels.: [34] 976 28 88 78/79  
E-mail: [ventas@ifc.dpz.es](mailto:ventas@ifc.dpz.es)  
<http://ifc.dpz.es>

**BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN A PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE LA IFC**

- |   |   |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> Anuario Aragonés de Gobierno Local | <input type="checkbox"/> Ius Fugit                            |
| <input type="checkbox"/> Archivo de Filología Aragonesa     | <input type="checkbox"/> Jerónimo Zurita, Revista de Historia |
| <input type="checkbox"/> Caesaraugusta                      | <input type="checkbox"/> Nassarre                             |
| <input type="checkbox"/> Ciencia Forense                    | <input type="checkbox"/> Palaeohispánica                      |
| <input type="checkbox"/> Emblemata                          | <input type="checkbox"/> Revista de Derecho Civil Aragonés    |

**DATOS PERSONALES DE ENVÍO**

D./Dña./Entidad: .....

NIF/CIF: .....

Domicilio: .....

Código Postal: ..... Ciudad: .....

Provincia/País: ..... Teléfono: .....

E-mail: .....

**Forma de pago:** Domiciliación bancaria

Titular de la cuenta: .....

Banco/Caja: .....

Agencia: .....

Domicilio: .....

Población: .....

CP: ..... Provincia/País: .....

IBAN	Internacional	Entidad	Oficina	DC	Número de cuenta o libreta

Ruego se sirvan aceptar con cargo a nuestra cuenta corriente las facturas presentadas por Institución Fernando el Católico (CIF: P5090001H) a cambio de la entrega domiciliaria de los próximos números que reciba y hasta nueva orden, todo ello con un descuento del 25% sobre precio de venta al público.

Firma:



CECEL (CSIC)

